

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

**El arte emboscado.
El regreso al bosque en la práctica artística desde 1968**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana Esther Santamaría Fernández

Directora

Eva Fernández del Campo Barbadillo

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)



EL ARTE EMBOSCADO
EL REGRESO AL BOSQUE EN LA PRÁCTICA
ARTÍSTICA DESDE 1968

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Dña. Ana Esther Santamaría Fernández

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA

Dña. Eva Fernández del Campo Barbadillo

MADRID

2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE iii (CONTEMPORÁNEO)

EL arte emboscado

El regreso al bosque en la práctica artística desde 1968

Ana Esther Santamaría Fernández

TESIS DOCTORAL

Directora

Dña. Eva Fernández del Campo Barbadillo

Madrid, 2015

Esta tesis ha sido posible gracias a la ayuda económica de la **Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador** (Convocatoria de 22 de junio de 2009) concedida por la Universidad Complutense de Madrid el 17 de diciembre de 2009 y gestionada por el mismo organismo desde su comienzo en enero de 2010 hasta el final de disfrute en enero 2012.

Al mismo tiempo, esta tesis se ha beneficiado de la cobertura económica de dos proyectos de I+D: el proyecto **HAR2008-04207** (durante los años 2010-2012), y el proyecto vigente en el momento de edición de esta tesis: **TRAMA; ‘Transculturalidad, mestizaje y mundialización: aproximaciones interdisciplinares teórico-prácticas al arte contemporáneo. Oriente-Occidente (HAR2012-33462)**, gestionado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Igualmente el desarrollo de esta investigación ha recibido el apoyo económico de la Universidad Complutense de Madrid, a través del **Grupo de Investigación TRAMA (Cod. 970598)**.



A todos los emboscados

AGRADECIMIENTOS

La iniciativa, el entusiasmo y el esfuerzo personal son elementos que se dan por supuestos en aquel que emprende la elaboración de una tesis doctoral. Pero para poder llevar a buen término esta tarea, entran en juego otros factores que tienen naturalezas muy distintas. En primer lugar he de mencionar a la directora de esta tesis, Eva Fernández del Campo, a quien agradezco, sobre todo, su generosidad intelectual y humana y su apoyo durante todos estos años. Tengo que dar también las gracias a la Universidad Complutense de Madrid por la concesión de una Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador que disfruté durante cuatro años y sin la cual no hubiera realizado este proyecto.

Quiero mostrar de manera especial mi gratitud a todos aquellos profesores que a lo largo de mi vida contribuyeron no sólo a mantener vivas mi curiosidad y mis ganas de aprender, sino que lograron que estas se fueran haciendo cada vez más grandes. A Javier Garcerá por alumbrar la sombra y porque sin sus indicaciones y buenos consejos no hubiese podido moverme dentro de la oscuridad de la espesura. A los también artistas Miguel Ángel Blanco y Vicente Valero por sus contribuciones en la edificación de este bosque. A los miembros del Proyecto I+D «TRAMA», a los veteranos: Ana Agud, Teresa Aizpún, Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, Rosa Fernández, Javier Garcerá, Maite González y Katerina Brezinova, de los que no dejo de aprender. Y a los más jóvenes: Sergio Román, Cayetana Ibáñez, Henar Rivère, Susana Sanz e Irene López, de los que tampoco dejo nunca de aprender. A Javier Arnaldo y a Antonio González por su sincero interés y sus siempre acertadas recomendaciones.

No puedo dejar de referirme a los trabajadores de las bibliotecas y centros de documentación en los que he trabajado, pues también han contribuido con su experiencia a aligerar la carga durante los periodos de acopio de información. Al personal de la Fundación César Manrique por su cordial acogida durante la estancia de investigación que realicé durante el mes de septiembre de 2012. En

este punto deseo manifestar mi agradecimiento de forma más concreta a Irene Gómez por su amabilidad y solicitud durante el tiempo que tuve invadido su espacio. A Idoia Cabrera, quien casi logró convencerme de que en Lanzarote no hay bosques. Y a Alfredo Díaz por seguir compartiendo el camino en esta emboscadura.

A todos mis amigos, porque no se han olvidado de mí ni un momento a lo largo de esta etapa de encierro voluntario. Por haber respetado mis incursiones solitarias dentro del bosque, por haberme acompañado en otras buscando sombras entre la maleza y por recordarme también que fuera del bosque se pueden ver las nubes. Por haberse dejado emboscar, por haber leído con atención los borradores de este estudio, por haber compartido cada escollo y cada avance del itinerario y por sus atinadas recomendaciones.

Finalmente quiero dar las gracias a mi familia: Antonio, Leonor, Miguel y Pipo; por su cariño, su paciencia, su ánimo y su compañía. Por su entrega total en los últimos meses de elaboración de este trabajo, sin la que no hubiera sido posible llegar al final.

ÍNDICE

RESUMEN	13
ABSTRACT	14
I.- MEMORIA.....	15
1.- « ¡VÁYASE USTED A UN BOSQUE!»	15
2.- HIPOTESIS, OBJETO DE ESTUDIO Y METODOLOGÍA	17
3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
4.- RESUMEN DE CONTENIDOS	24
II.-DEL BOSQUE REAL AL BOSQUE SIMBÓLICO.....	27
1.- EL BOSQUE REAL	33
1.1.- Los tipos de bosque y sus beneficios	33
1.2.- El bosque amenazado y su protección	40
2. EL BOSQUE SIMBÓLICO	49
2.1.- Una selva de palabras: aproximación etimológica al significado de bosque	50
2.2.- Mitos cosmogónicos y antropogónicos del bosque	58
El árbol Cósmico	59
Hombres que nacen de los árboles.	63
2.3.- Mitos de origen y culturales.....	66
Pelasgo y Arcadia.....	66
La fundación de Roma.....	68
Gilgamesh y el Bosque de los Cedros.	70
2.4.- Los paraísos inaccesibles.....	73
Los paraísos de los griegos y de los romanos.....	74
2.5.- La expulsión del Edén y la Caída del hombre	78
2.6.- El bosque sagrado: templo y escuela	88
2.7.- Primero fueron los bosques: el bosque como origen	100
2.8.- El bosque como metáfora de manifestación de la verdad.....	107
III.- LA CONSTRUCCIÓN DEL BOSQUE IMAGINARIO A TRAVÉS DEL ARTE.....	111
3.-HOMBRE, ARTE Y NATURALEZA	111
4.- LA SELVA OSCURA	119
4.1.-La vida cotidiana	119
4.2.-La caza en el bosque	126
4.3.-El sueño oscuro del caballero	134

	10
4.4.-Místicos, salvajes y enamorados.....	137
4.5.- La inmersión en la sombra	149
5.- EL BOSQUE CONGELADO.....	153
5.1.- El triunfo del campo	153
5.2.- El bosque desvitalizado	158
5.3.- El afianzamiento de la nostalgia.....	169
6.- EL BOSQUE HORADADO Y EL BOSQUE INACCESIBLE.....	177
6.1.- Los senderos del bosque	177
6.2.- Lo salvaje impenetrable	185
6.3.- El <i>wilderness</i> y los nuevos santuarios	199
6.4.- El bosque símbolo	208
7.- IRSE AL BOSQUE	215
7.1.- El Bosque de Fontainebleau.....	215
7.2.- El bosque en la ciudad.....	231
IV.- EL BOSQUE LUGAR DEL ARTE.....	247
8.- LA RENOVACIÓN DEL GÉNERO DEL PAISAJE. EL LAND ART	247
8.1.- La Gran Guerra y los últimos bosques de la pintura	247
8.2.- La revolución expansiva de la escultura.....	255
8.3.- El <i>land art</i>	258
8.4.- El lugar como elemento de la obra de arte.....	267
Algunas consideraciones sobre el lugar	276
9.- LA HEGEMONÍA DE LO VERDE: EL BOSQUE MUSEO	283
9.1.- La búsqueda de lo salvaje	283
9.2.- La irrupción del pensamiento ecologista	291
9.3.-El bosque se transforma en museo.....	296
La supremacía del color verde.....	296
Hacia un modelo integrador.....	301
Bosque versus desierto	303
10.- TOCANDO EL BOSQUE.....	311
10.1.-El bosque de al lado	311
¿Escondidos o emboscados?.....	320
10.2.- La reintegración del bosque	324
El bosque recuperado	324
Los refugios del bosque.....	332
10.3.- El lenguaje de la materia	339

11.- UN PASEO POR EL BOSQUE.....	349
11.1.- El ritmo como elemento unificador	350
11.2.- La experiencia del bosque.....	353
11.3.- La ensoñación del paseo	359
11.4.- El encuentro con la obra	369
V.- CONCLUSIONES.....	375
VI.- BIBLIOGRAFÍA	381
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	425

RESUMEN

A finales de los años sesenta del siglo pasado se produjo una recuperación del género del paisaje que, entre una de sus principales aportaciones, incluía el propio lugar como un elemento plástico más de la obra de arte. De entre todos los lugares elegidos por los artistas para situar sus propuestas creativas el bosque es, sin duda, una de las que ha adquirido mayor protagonismo pues se han multiplicado en las últimas décadas los parques de esculturas y centros de Arte y Naturaleza situados en espacios boscosos. El bosque mantuvo mucho tiempo su dimensión bipolar de locus horridus y amoenus. Con el crecimiento de la vida urbana, la merma de la masa forestal y el advenimiento del pensamiento ecologista, el bosque se ha convertido para la mirada colectiva en epítome de naturaleza virgen y en una materialización metafórica del paraíso. En este estudio, eminentemente literario, se realiza un rastreo de la figura del bosque desde los mitos antiguos hasta el momento presente que incide en los aspectos culturales y simbólicos del mismo y su manifestación en el arte. Todo ello para generar una reflexión que trata de dar respuesta a porqué el bosque perdió su sombra.

ABSTRACT

By the end of the sixties of the last century the landscape style was recovered, one of the main contributions, included the place as another plastic element of the art work. Amongst all the places selected by the artists to place their creative proposals the forest is, undoubtedly, one that has acquired protagonism during the last decades because the sculptures parks and arts and nature centers has multiplied in wooded spaces. The forest maintain during a long time the bipolar dimension of "*locus horridus*" and "*amoenus*". With the increase of urban way of living, and the decrease of the forest mass and the advent of ecological thinking, the forest has become to the collective view in epitome of the virgin nature and in a metaphorical materialization of paradise. This study, eminently literary, tracks the figure of the forest from the old myths to nowadays that impacts in its cultural and symbolic aspects and its manifestation in the art. All to generate a reflexion to try to provide an answer to why the forest lost its shadow.

I.- MEMORIA

“«Irse al bosque», «emboscarse» — lo que detrás de esas expresiones se esconde no es una actividad idílica. Antes al contrario, el lector de este escrito habrá de disponerse a emprender una excursión que da que pensar, una caminata que conducirá no sólo allende los senderos trillados, sino también allende los límites de este libro”¹.

1.- « ¡VÁYASE USTED A UN BOSQUE!»

La ambición de desenmarañar un bosque no es sólo una tarea complicada sino que resulta un cometido imposible. Por la sencilla razón de que un bosque desbrozado ya ha perdido una parte importante de lo que le hacía ser bosque. No obstante, no se debe entender esta afirmación con la que arranca la memoria de esta tesis como una exhortación para ni siquiera hacer el amago de avanzar en la espesura, pues su intención es hacer que se convierta en una llamada a adentrarse plenamente en este espacio intrincado.

No queda otro remedio que entrar al bosque si se quiere aprender algo de él. Esta fue una de las recomendaciones más certeras que recibí muy al comienzo de la investigación. Sucedió mientras estaba realizando los cursos de doctorado, concretamente durante una consulta acerca de un trabajo sobre los pintores de Barbizón que tuvo lugar en el despacho del profesor Ángel González García. No pretendo hacer una transcripción exacta de las palabras y gestos que tuvieron lugar en aquel momento (aunque, sin duda, quienes lo conocieron podrán dar fe de su verosimilitud), sólo transmitir la parte culminante del diálogo que se ha mantenido vivo en mi memoria a lo largo de todo este tiempo:

— ¿Ha pensado usted entonces en comenzar una tesis doctoral? — me preguntó sentado ante su mesa con la cabeza apoyada en la mano y sin levantar la mirada del tablero.

— Si... bueno... había pensado trabajar alrededor de la figura del bosque... —contesté.

¹ JÜNGER, Ernst, *La emboscadura* (1951), (Tr. Andrés Sánchez Pascual), Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p. 19.

Entonces el profesor que hasta ese momento había permanecido sentado, se levantó inesperadamente, levantó los brazos a la altura de la cabeza y con las manos muy abiertas me dijo mientras yo le observaba perpleja:

— ¿El bosque? ¡Yo vivo en el bosque! ¡El bosque es la casa del hombre! ¿Va a trabajar usted sobre el bosque? ¡Váyase usted a un bosque!”

Las palabras de Ángel González García pueden sonar excesivamente obvias, pero había tal pasión y tal convencimiento en la forma en que fueron pronunciadas que no me cupo la más mínima duda de que ahí había una verdad por desvelar. “¡Váyase usted al bosque!” se convirtió en la letanía que puso en marcha una serie de engranajes que después han desembocado en la construcción del trabajo que muestro a continuación. Aunque la invitación para realizar este viaje venía de antes. La iniciativa partió de la profesora Eva Fernández del Campo como resultado de una serie de encuentros casi fortuitos (que no procede revelar desde estas páginas) entre los cuales jugaron un papel preponderante algunas obras pintadas por el artista Javier Garcerá en las que aparecían bosques y mi propia tozudez, sin dejar de lado el atractivo que el asunto poseía en sí mismo.

De este modo emprendí una andadura que tuvo su primera parada en la defensa del DEA en el año 2011 y que me sirvió como toma de contacto inicial con el tema que desarrollo a continuación. Este primer trabajo, que llevaba como título: *El regreso al bosque. Experiencias de retorno en el arte a partir de 1968*, y que fue defendido en el Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, se centraba en el estudio en las manifestaciones artísticas que, desde las últimas décadas, toman como escenario de la obra la naturaleza misma, más concretamente los espacios boscosos. Los ejemplos de los artistas que elegí para ilustrar el análisis (Andy Goldsworthy, Perejaume, Miguel Ángel Blanco o Nils Udo, entre otros) partían de unas poéticas respetuosas con el entorno, las piezas muchas veces se diluían en el ambiente como si fueran una parte más de la propia naturaleza. En este proyecto inicial planteaba ingenuamente la hipótesis de que esto suponía un regreso al origen, al seno materno del bosque y así lo hice constar en las conclusiones de la investigación.

Sin embargo, este primer contacto también supuso el descubrimiento de que «ir al bosque» no era fácil, como advertía Ernst Jünger al comienzo de su libro *La emboscadura*. Después de aquella primera incursión en la espesura persistía una insatisfacción de fondo por algo

que no acababa de encajar, alguna cuestión que no había quedado bien resuelta. Para tratar de detectar de dónde procedía la inquietud, hice el firme propósito de volver al bosque. Visité algunos bosques en los que se mostraban obras de arte y otros en los que lo único que se exhibía era la propia vegetación. Y como persistía la sensación de que había algo que se me seguía escapando, busqué alguna pista entre los profesionales de la materia forestal, que en el año 2011 se reunieron alrededor de lo que se llamó desde las Naciones Unidas “Año Internacional de los Bosques”.

La iniciativa estaba dirigida a fomentar la toma de conciencia desde la ordenación, conservación y el desarrollo sostenible de todo tipo de bosques. Entre las actividades que se programaron, tuvieron lugar en el entonces Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente una serie de conferencias cuyo tema principal era el bosque. Doce conferencias en las que se manejaban cifras que reflejaban los rendimientos económicos de las áreas forestales, en las que se medían los porcentajes de beneficio de las inversiones y en las que se sustituía, con una frecuencia urticante para cualquier espíritu sensible, la palabra bosque por la expresión “sumidero de CO₂”. No hubo una sola referencia al papel que los bosques desempeñaban en el acervo cultural de la sociedad (quizás por no considerarla productora de provecho material), ni un solo comentario a su vertiente simbólica ni, por supuesto, a nada que tuviera que ver con el estudio que se haya podido hacer de los bosques desde cualquier disciplina humanística. Eso sí, Juan Luis Arsuaga, en su intervención titulada “Hombre y bosque” me facilitó otra de las claves que se convirtió después en uno de los ejes vertebradores de mi investigación: el bosque no era el hábitat idóneo para el hombre, por lo que hombre y bosque formaban un tándem imposible.

2.- HIPOTESIS, OBJETO DE ESTUDIO Y METODOLOGÍA

A finales de la década de los años sesenta surgió el *land art* como una manifestación artística que renovaba el género del paisaje e incorporaba el lugar como un elemento plástico más de la obra de arte. Aunque sus primeras expresiones vieron la luz en zonas desérticas son los lugares frondosos y de vegetación abundante como bosques, parques o jardines los elegidos mayoritariamente por los artistas que trabajan en este ámbito. Entre esos lugares el bosque es, sin duda, el espacio más emblemático debido tanto al peso que tiene su contenido cultural y simbólico como a su importancia desde el punto de vista

material para la subsistencia de numerosas especies vegetales, animales y del hombre mismo.

El bosque fue considerado desde antiguo un espacio eminentemente bipolar. Era tanto el escenario de los terrores más ancestrales del hombre como el emplazamiento en el que, además de procurarse su sustento, podía encontrarse con lo maravilloso. Sin embargo, en la actualidad los bosques tienen una consideración altamente positiva. En muchos de ellos, entre los que se encuentra la mayor parte de los que funcionan como receptáculos de las obras de arte son entornos en los que prácticamente ha desaparecido la connotación salvaje y se ofrecen al espectador con una amabilidad que pertenece más al terreno de lo familiar. Parece que han perdido en algún momento de la historia la sombra que les había acompañado en otros tiempos, como si se hubieran despojado de cualquier connotación terrible.

Esta es la idea que sostiene una de las líneas de la hipótesis que se va a desarrollar en el trabajo: porqué los espacios boscosos destinados a la exhibición de arte han perdido (igual que el bosque como espacio físico, en general) esa connotación negativa de lugar horrible que tuvo el bosque. La otra vía de la hipótesis tiene su base en uno de los lugares comunes más frecuentes de la cultura occidental: el regreso a un estado de naturaleza originario en el que el bosque se ha erigido (precisamente por esa consideración eminentemente favorable) como un trasunto del paraíso perdido. Teniendo en cuenta que el discurso de gran parte de los creadores que intervienen en estos lugares se inscribe en poéticas que reivindican un regreso metafórico al seno de la naturaleza: ¿es posible, no tanto constatar, sino hacer verosímil la metáfora de regreso a un estado primordial de carácter idílico a través de estos bosques convertidos en contenedores de la obra artística?

Para resolver estas cuestiones he creado una base epistemológica en la que el objeto central de estudio ha sido el papel que ha desempeñado el bosque en la cultura occidental y cómo se ha reflejado en el arte. El hacer referencia sólo al ámbito occidental responde a una cuestión determinante: la idea del paraíso perdido unida a la metáfora de la «caída» del hombre y acompañada de un sentimiento nostálgico, es una cuestión propia del acervo mitológico occidental. Aunque me he acercado al concepto de bosque desde distintas perspectivas, he tenido también que asumir, desde el primer momento que se trata de un concepto con una semántica muy extensa y muy difícil de abarcar en su totalidad. He hecho hincapié en los aspectos culturales del bosque: simbólicos, míticos, literarios, filosóficos y

artísticos. Las incursiones que he realizado dentro del campo de otras disciplinas como la Biología, o a otros ámbitos centrados en la gestión o la ordenación forestal, se justifican por su pertinencia en momentos concretos del discurso y las he elaborado con toda la humildad del que se sabe lego en estos lares.

Hay que indicar también que, aunque tanto la Ecología como el Ecologismo están muy presentes en el ámbito artístico de los últimos años, no he pretendido entrar en el terreno de la Ecocrítica. Ecocrítica es un término que ha irrumpido en los últimos tiempos en el análisis literario y procede de los Estados Unidos. En España no existen aún muchos estudios que se hagan desde esta nueva disciplina. Lo cual no impide que en poco tiempo tenga una presencia mayor en el ámbito artístico ya que ha entrado con fuerza en el campo de la investigación de materias como la sociología y la literatura. La Ecocrítica está dirigida al estudio de las representaciones de la naturaleza en las obras literarias, tiende a relacionar distintos campos de conocimiento y también a crear una conciencia ecológica. En este sentido tengo que decir que en mi trabajo no hay, de entrada, voluntad alguna de hacer apología ecológica. El único afán ha sido el de construir una reflexión personal dentro del marco de la Historia del Arte que pueda responder a las dos preguntas que he formulado en la hipótesis.

He planteado el objeto de estudio de la tesis desde el punto de llegada: la irrupción que se produce a partir del año 1968 en la escena del arte del género del paisaje. Una disciplina que se renovó con la inclusión del lugar en la obra de arte. El lugar-bosque como parte constituyente de la obra de arte, y no los objetos ni las poéticas de los artistas, es el foco central de atención en este escrito. Por tanto no he procedido ni a analizar las obras de arte ni los discursos personales de los artistas en profundidad. No he tenido tampoco intención alguna de construir un catálogo de lugares, pues existen tesis doctorales y guías que cumplen este cometido al ofrecer una amplia muestra de estos emplazamientos y listas interminables de los artistas que trabajan actualmente en este ámbito. Aunque he citado algunos autores y he aludido en puntos concretos a algunas de sus obras, lo he hecho para reforzar la presencia del bosque y no con una voluntad de centrar la atención ni en el creador ni en el objeto. Se ha incidido en la dimensión estética del bosque y cuál es la aportación de la obra, en sentido abstracto, a la experiencia del espectador dentro de este entorno.

Pero hasta arribar al punto de llegada he tenido que realizar un viaje en el tiempo en el que he recogido aspectos del bosque que aportan datos fundamentales para la comprensión de este concepto en el momento presente. Aunque la tesis la he elaborado y la presento dentro del marco del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), he ha considerado inapelable bucear en otros momentos del devenir humano. Y lo he hecho teniendo la certeza de que de otro modo no hubiese sido posible abarcar toda la complejidad que condensa este espacio y que se va construyendo y modificando a lo largo del tiempo. El bosque es un paisaje arquetípico y es uno de los lugares en los que la diferencia entre su dimensión real y la imaginaria es abismal. Es frecuente que estas dimensiones no coincidan, pero aún así el bosque existe en las dos plenamente y son, además, inseparables.

Para construir el argumento alrededor del tema que he propuesto, he dirigido la investigación hacia el estudio de una larga serie de textos que aparecen referenciados en la última parte de este texto². Los contenidos sobre el bosque a los que he accedido se encuentran muy fragmentados y uno de los cometidos de esta tesis ha sido el reunir la mayor cantidad de información posible de esta acerca de este tema. Para ello he consultado libros y revistas y, sobre todo, he trabajado en distintas bibliotecas y centros de documentación: Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca Regional Joaquín Leguina de Madrid; las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid de las facultades de Filosofía, Geografía e Historia, Biología, Psicología, Sociología y Ciencias Políticas y Educación. He acudido con frecuencia al servicio de préstamo inter-bibliotecario que ofrece la Facultad de Geografía e Historia. Además, durante la estancia que me fue concedida durante el periodo en el que disfruté la beca, realicé un estudio selectivo de los fondos bibliográficos de la Fundación César Manrique durante el mes de septiembre del año 2012.

Por el carácter polimórfico del concepto «bosque» he acudido a cuantas materias he considerado necesarias para completar el discurso. En primer lugar, a la generada desde la Historia del Arte, sobre todo los que se refieren a la relación Arte-Naturaleza. La Literatura ha servido de sostén del argumento desarrollado tanto en los casos en los que existía una ausencia en el arte plástico como en los que ha contribuido a completar el discurso que la obra de arte planteaba. También en el terreno de la Filosofía ha sido ineludible la mención de los puntos de vista aportados por pensadores como Descartes, Giambattista Vico,

² Las citas literales que se insertan en el texto de este estudio y que proceden de ediciones originales en inglés, francés o italiano, están realizadas a través de traducciones propias.

Rousseau, Kant, Thoreau, Ortega, Zambrano o Heidegger. Sin desdeñar incursiones concretas en los territorios de la Sociología, la Antropología, la Ecología o la Lingüística.

Aunque la tesis se desarrolla como una sucesión temporal entendida desde una lógica lineal, no he seguido a rajatabla un criterio diacrónico, ni he querido elaborar un discurso historicista desde el punto de vista tradicional. He partido de la presencia del bosque en el lenguaje y en los mitos antiguos y después se he analizado determinados puntos en el devenir del bosque desde el mundo antiguo hasta la actualidad. He ponderado aquellos que han sido más relevantes en cuanto a que han supuesto cambios en la percepción de este espacio y que se han manifestado, además, a través del arte. Aunque aparecen colocados en orden cronológico, mi intención principal no ha sido hacer una historia del bosque a través de la Historia del Arte. La realización de un trabajo de esas características tendría una amplitud que excedería con mucho los límites de lo que me he propuesto. Lo que he hecho tiene que ver más con una construcción entendida desde un punto de vista gestáltico. Esto es, se han extraído una serie de hitos dentro de la secuencia de la Historia del Arte occidental que podrían considerarse desde el concepto de lo que Cesare Brandi llamó «unidad potencial» en el ámbito de la Restauración de obras de arte.

Brandi proponía en su obra *Teoría de la restauración*³ que al abordar la recuperación de una obra de arte, la restauración debía perseguir el objetivo de devolverle a la misma su unidad potencial. Esta se entiende como la medida mínima de significado que es suficiente para que la pieza conserve su sentido pleno aunque esté fragmentada. Es este caso he tratado de construir la «unidad potencial» de la idea de bosque que se ha ido forjando en Occidente desde el origen a la actualidad. Es decir, he seleccionado la cantidad mínima de fragmentos de bosque que, al ser puestos en conjunto, sirven para cimentar una imagen del mismo que sea capaz de expresar toda su potencialidad sin tener que mostrar la inconmensurable extensión de este concepto.

El análisis diacrónico está limitado en este caso por la condensación del contenido en una serie de puntos concretos. He considerado con mayor atención el factor sincrónico en cada uno de esos puntos y he tenido también muy en cuenta el nivel simbólico o arquetípico

³ BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración* (1977), (Versión de María Ángeles Toajas Roger), Madrid, Alianza Editorial, 1992.

para el desarrollo del trabajo, dada la importancia que creo que tiene en la concepción del bosque toda la información contenida en el imaginario⁴.

3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde la recuperación del género del paisaje derivada del desarrollo del *land art*, se han multiplicado, sobre todo desde los años noventa del siglo pasado, las publicaciones que aluden a la relación entre el arte y la naturaleza. Entre estas hay que destacar las que se editan desde la Fundación César Manrique en Lanzarote desde su inauguración en 1992, un centro de referencia en el estudio de estos temas. Además de las publicaciones también se organizan conferencias, cursos y se desarrollan actividades pedagógicas orientadas a la apreciación y el respeto del entorno. También es fundamental en este sentido la labor que se desempeñó desde la Fundación Beulas/CDAN hasta el año 2012 bajo la dirección de Javier Maderuelo.

Sin embargo, el bosque es un concepto muy amplio que compete a muy diversas disciplinas. Existen algunas obras de carácter general entre las que quiero hacer mención a tres de los libros escritos por Ignacio Abella, un estudioso de vocación autodidacta que es el autor de tres obras que circulan actualmente en el ámbito divulgativo acerca de los árboles y el bosque: *La magia de los árboles* (1996), *La memoria del bosque* (2007) y *El gran árbol de la humanidad* (2012). En relación al estudio del bosque y algunos aspectos derivados del mismo las referencias principales siguen siendo los trabajos de tres estudiosos que proceden de ámbitos distintos a la Historia del Arte y que vieron la luz a comienzos de los años noventa del siglo pasado. Robert Pogue Harrison, filólogo y profesor en la Universidad de Stanford en California, publicó en 1992 el que es hasta el momento uno de los libros fundamentales para el conocimiento del bosque a través de la literatura: *Forests. The shadow of civilization* (*Bosques. La sombra de la civilización*). El argumento de Harrison está dirigido al papel que juegan los bosques en el imaginario occidental y hace un relato de su historia cultural a través de la literatura en el que la sombra del bosque es el hilo conductor

⁴ Esta consideración ha sido tomada de la Mitocrítica elaborada por Gilbert Duran y expuesta en DURAND, Gilbert, *La estructura antropológica del imaginario: introducción a la arquetipología general* (1960), (Tr. Víctor Goldstein), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

de la obra. También han sido imprescindibles las investigaciones que el antropólogo mexicano Roger Bartra llevó a cabo acerca de la figura del salvaje (que puede considerarse en algunos aspectos como una encarnación del bosque) en la cultura occidental: *El salvaje en el espejo* y *El salvaje artificial*, obras que fueron publicadas en 1992 y 1997 respectivamente⁵. El otro trabajo está escrito por Bernard Kalaora, un sociólogo francés y se publicó en 1993 con el título: *Le Musée Vert. Radiographie du loisir en forêt*. En él analiza cómo el bosque de Fontainebleau, uno de los más emblemáticos de Francia y también del arte, ha ido adquiriendo poco a poco una connotación cercana al concepto de museo.

Y por lo que respecta a la Historia del Arte, sigue siendo desde su publicación en 1997 una obra de referencia para el estudio del paisaje contemporáneo, el libro de José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, publicaron en 1997. Así como los estudios realizados por especialistas en la materia dentro del estado español como Javier Maderuelo, Tonia Raquejo, José María Parreño, Joan Nogué, Alberto Ruiz de Samaniego o Federico López-Silvestre, entre otros. Y los de Alain Roger, Augustin Berque, John Brinckerhoff Jackson, Raffaele Milani o Jean Marc-Besse en el ámbito internacional.

Existe una amplia bibliografía, que adjunto al final del trabajo, que abarca desde obras de carácter general a monografías sobre artistas y catálogos de exposiciones que se han realizado en entornos naturales. También hay algunas tesis doctorales que abordan la relación entre el arte y la naturaleza entre las que se quiere destacar, por la interesante labor compiladora que realiza, la de Gregoria Matos: *Intervenciones artísticas en "Espacios Naturales" (1970-2006)*, dirigida por Dña. Tonia Raquejo Grado y defendida en la Facultad de Bellas Artes de la UCM en 2008. También la de Fernando Cano Vidal: *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*, dirigida por D. Manuel Parralo Dorado y defendida en 2006 en la misma facultad. Recientemente también se han defendido dos tesis doctorales que se centran en el estudio de la obra del artista Miguel Ángel Blanco: *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra Biblioteca del bosque de Miguel Ángel Blanco*, de Ana Esther Maqueda Cuenca, dirigida por D. Kosme Barañano Letamendia en la Universidad Miguel Hernández y defendida en 2014 y *Las poéticas de la naturaleza en la Biblioteca del bosque. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco* de Filomena do Rosario Cardoso Gracio, bajo la dirección de Dña. Dolores Pascual Buyé en la Universidad Politécnica de Valencia en 2012. Pero no se ha encontrado ningún estudio académico en el

⁵ Ambos estudios han sido recogidos en un solo volumen recientemente en la siguiente edición que ha sido con la que se ha trabajado: BARTRA, Roger, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

que se haya analizado el bosque desde los presupuestos que se han propuesto desde esta tesis.

4.- RESUMEN DE CONTENIDOS

El trabajo que presento lo he estructurado en tres bloques que han sido concebidos como un itinerario atraviesa el bosque:

- El primer bloque se ha titulado “Del bosque real al bosque simbólico” y en el se da entrada al bosque. He evitado de manera voluntaria el concepto de «introducción» porque, como indica la primera frase que inicia la tesis: “No se puede entender el bosque desde la linde” y es preciso desde el primer momento colocarse dentro. En esta sección, dividida a su vez en dos capítulos, se hace evidente la gran escisión que existe entre la realidad forestal y la idea de bosque que se ha construido en el imaginario colectivo. Para hacer patente esa diferencia el primer capítulo he recogido cuestiones que proceden del ámbito de la ordenación, gestión y protección de bosques. La aspereza de este primer capítulo da paso a la inmersión en el imaginario del bosque que se construye a través del lenguaje y de los mitos y cuenta también cómo el bosque llegó a ser un símbolo de esas cosas que tan vagamente se han denominado «origen» o «verdad».
- En el segundo bloque, “La construcción del bosque imaginario a través del arte”, he realizado varias paradas dentro del itinerario histórico-artístico. El inicio está en la selva sombría de la Edad Media, un momento en el que la ambivalencia del bosque (*locus horridus/locus amoenus*) es muy clara y termina dentro del bosque luminoso de finales del siglo XIX que habitan los artistas de Barbizón o que, en forma de parque público, pasa a ser parte de las ciudades del XIX. Entre la sombra y la luz se asiste a la hegemonía campestre de la Edad Moderna. El bosque se irá despojando de su sombra hasta ser convertido en el espacio ideal de la novela pastoril o en una red de caminos comerciales como los que aparecen en las pinturas de la escuela flamenca del siglo XVII. También he hecho un hueco a la irrupción del pensamiento romántico, momento en el que se constata la imposibilidad de volver a entrar al bosque y se codifica la nostalgia del individuo que se sabe enajenado del mundo.
- La tercera parte del trabajo, “El bosque lugar del arte” se centra en la presencia del propio bosque como un componente más de la pieza artística. Se divide en cuatro

capítulos en los que se va de lo general a lo más concreto, de lo externo a lo interior. Así, los dos primeros capítulos están concebidos como una contextualización artística y social del argumento que se desarrolla en los dos finales. Para ello he hecho referencia a la secuencia que va, en la escultura, de la forma al «lugar», describiendo, en primer lugar lo que Rosalind Krauss denominó “el campo expandido de la escultura” y después haciendo una somera revisión del concepto lugar como parte constituyente de la obra de arte. A continuación he revisado la incidencia que tuvieron a lo largo del siglo XX algunos fenómenos de carácter cultural o social (como la «generación *beat*» o el movimiento ecologista), en relación a la revalorización de lo salvaje, lo primitivo o lo que procedía de otras culturas ajenas a la occidental. Todos estos factores se canalizan en correspondencia con la nueva mirada que surge hacia la naturaleza. En este contexto, pongo de relieve la relación que existe entre la nueva actitud hacia la naturaleza y la revalorización de lo «verde» como símbolo de verdad, pureza, salud o integridad. Esa puesta en valor de los espacios de vegetación exuberante hace que el bosque se convierta, en sí mismo, en el paradigma de la naturaleza. Muchos artistas, reinventan el bosque y otros hacen de los espacios frondosos el escenario predilecto para colocar sus propuestas artísticas. A menudo las obras están realizadas de forma manual y con materiales tomados del propio entorno. Abundan las formas que remiten al concepto de refugio (cestas, cabañas, nidos) y sobre las que he focalizado la atención porque ilustran, quizás de forma más elocuente que otras figuras, la idea de cobijo que es uno de los puntos fundamentales para la resolución de las preguntas que se han formulado en la hipótesis de partida. El lugar en el que se hallan estos objetos no es ya un emplazamiento marginal, lejano y salvaje sino dependiente de la ciudad, doméstico y familiar. De este modo se desemboca de nuevo en un bosque, pero un bosque cercano y sin sombra en el que tiene tener lugar la experiencia estética que va a llevar a cabo el espectador en la última parte de la investigación. El sujeto acude al entorno forestal y lo aprehende mediante una caminata. Se pone en contacto con el entorno en el que descansa la obra de arte por medio de un paseo que pondrá en marcha el elemento rítmico, un factor determinante a través del cual accede a la revelación de un dato crucial para el desenlace de esta tesis.

Las “Conclusiones” finales son una valoración condensada de los resultados obtenidos a partir de las proposiciones que he realizaron al principio de esta memoria y que he

desarrollado a lo largo del trabajo de investigación realizado. Ha sido imprescindible acudir a las dimensiones estéticas, culturales y simbólicas del bosque para hacerlo funcionar como una metáfora del paraíso perdido. También se enuncian algunas cuestiones que han surgido a raíz de las reflexiones elaboradas. Nuevas inquietudes que habrán de ser resueltas en otras «emboscaduras»⁶.

Por último, el apartado “Bibliografía”, recoge todas las fuentes documentales que he utilizado para la elaboración de este trabajo de investigación.

⁶ «Emboscadura» es el término utilizado por Ernst Jünger en *La emboscadura* para definir la acción de «irse al bosque» o «emboscarse».

II.-DEL BOSQUE REAL AL BOSQUE SIMBÓLICO

“Creo que no me detuve en la linde del bosque más que un breve instante. Sufría por quedarme allí, como si estuviera hechizado por una fuerza que extendía sus innumerables tentáculos a partir del muro negro de los árboles que se alzaban delante del niño que yo era”⁷.

No se puede entender el bosque desde la linde. Es un ejercicio inútil andar merodeando por los márgenes de la espesura tratando de discernir qué es lo que hay más allá de la primera línea de árboles. Porque como reza el viejo adagio: “los árboles no dejan ver el bosque”. El bosque, como decía Ortega en *Meditaciones del Quijote*, son los árboles que no veo, porque “el bosque es una naturaleza invisible”, y “gracias a que es así, el bosque existe (...) y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque”⁸. El bosque no puede conocerse a través de preliminares, el bosque implica estar «dentro» y conlleva la aceptación, desde el primer momento, de su esencia profunda, escondida, inabarcable y multiforme.

Sin embargo, al hilo del argumento de Ortega, la propia profundidad del bosque, “está condenada de una manera fatal a convertirse en superficie si quiere manifestarse”⁹. En el bosque habita lo latente, lo que está oculto, pero sólo puede hacerse patente al ser percibido como un elemento real del mundo. Porque el bosque, además de ser una realidad física, es un elemento cargado de una potente y abigarrada simbología que ha dado lugar, a lo largo de los siglos, a la conformación de una idea compleja y polimorfa en el imaginario colectivo. De hecho, existe un profundo abismo entre la realidad o «patencia» del bosque y su imaginario o «latencia».

⁷ OÉ, Kenzaburo, *M/T y la historia de la maravillas del bosque* (1986), (Tr. Ricardo Ogata), Barcelona Seix Barral, 2009 p. 344.

⁸ ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), (Ed. Julián Marías), Madrid, Ed. Cátedra, 2007, pp. 100-103.

⁹ *Ibíd.*, p. 100.

Esta gran escisión es reveladora cuando incumbe al estudio del paisaje contemporáneo y su manifestación en el arte. Como apunta Joan Nogué, la celeridad que acompaña al desarrollo de la cultura moderna está provocando que surjan numerosos territorios sin discurso y paisajes sin imaginario. Tales son esas sucesiones interminables de edificaciones uniformadas en la periferia de las ciudades que se alternan, sin orden ni concierto, con polígonos industriales y eriales abandonados. Por otro lado, también es cierto que existe una tremenda falta de correspondencia entre el paisaje real y el imaginario, sobre todo cuando se trata de modelos que funcionan como cánones arquetípicos. Este es, sin duda, el caso del bosque, uno de los tipos de paisaje en los que mejor se puede apreciar este desfase entre realidad e imaginario colectivo¹⁰.

Las transformaciones que han sufrido los bosques de la Tierra desde que se generalizó la agricultura son significativas e incluso drásticas. Unas alteraciones que, en el último siglo, han llegado a modificar radicalmente el aspecto de la mayoría del territorio forestal de nuestro planeta. Quedan pocos resquicios del bosque originario. El grueso de la masa forestal está conformado por bosques jóvenes, de plantación reciente, altamente antropizados y que son el resultado de las necesidades de producción o de las sucesivas repoblaciones con especies bien distintas de las originales en la mayor parte de los casos.

La idea de bosque que predomina en el imaginario se identifica más con la de un lugar prístino y salvaje que con el territorio que realmente ocupan estos ecosistemas. Hace algunos años se publicó un artículo que recogía los resultados de una investigación realizada de forma conjunta por Rubén Lois González, Federico López Silvestre y Miguel Pazos y en el que se ponía de manifiesto esta discordancia¹¹. Se refería específicamente al caso de los bosques gallegos, pero la cuestión de fondo se puede hacer extensible al bosque en general. Para demostrar cómo pervivía en el sustrato social el estereotipo de bosque gallego, recurrió a una anécdota acaecida en el año 2003. En aquel momento y con la intención de mitigar el efecto del desastre del *Prestige*, que tuvo lugar el año anterior,

¹⁰ NOGUÉ JOAN, "La emergencia de territorios sin discurso y de paisajes sin imaginario", en VV. AA., *Territorio, paisaxe e identidade* (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007), Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 21-25.

¹¹ LOIS GONZÁLEZ, Rubén C.; LÓPEZ SILVESTRE, Federico; PAZOS Otón, Miguel, "Dal bosco reale al paesaggio immaginato. Differenze tra realtà territoriale e immaginario sociale nella Galizia contemporanea", en COPETA, Clara (Dir.), *Cartografie. Immagini. Metafore*, Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2009, pp. 115-130; LOPEZ SILVESTRE, Federico, "Dó país á paisaxe. Os desfases entre realidade física e imaxinario social na Galizia do século XXI", en VV. AA., *Territorio, paisaxe e identidade...*, op. cit..., pp. 15-17.

Turgalicia, una empresa que promocionaba la actividad turística en esta parte del estado español, inició la campaña «Galicia Viva»¹². Parte de esta tarea publicitaria fue colgar grandes lonas en algunos edificios de Madrid y Barcelona en las que aparecía la imagen de un bosque gallego de eucaliptos. Las protestas no se hicieron esperar y la campaña hubo de ser retirada en parte.

La ciudadanía no aceptaba el eucalipto como un símbolo representativo de Galicia. El eucalipto está considerado entre los gallegos como una especie invasora, enemiga del bosque autóctono. La gente quería ver el bosque gallego, salvaje y oscuro, formado por robles, castaños y pinos. Es decir, buscaba el estereotipo, el bosque primordial que pervive en la imaginación colectiva y que remite a un tiempo pasado en el que el bosque posiblemente fuera así. Pero, sobre todo, como añade López Silvestre, ese estereotipo responde a una imagen forjada a través de las obras de artistas y escritores de los siglos XIX y XX. Un momento que coincide con el surgir del sentimiento nacionalista o regionalista, dentro del cual muchos creadores vieron en el bosque gallego de robles, castaños y pinos, la tierra originaria sobre la que podían cimentar la nueva ideología.

El paisaje arquetípico, según afirma Joan Nogué, se engendra en el contexto de un proceso de «socialización» del paisaje que se produce en un momento histórico determinado. La gestación del mismo es promovida por una elite intelectual de escritores, artistas y pensadores procedentes de un grupo social concreto “que elabora una metáfora y la difunde al conjunto de la sociedad”¹³. Así sucede en los casos de la *Escuela de Vallecas* con el campo castellano o de la *Escuela de Barbizón* con el bosque de Fontainebleau.

Las aportaciones del arte y la literatura en épocas históricas determinadas, han sido fundamentales a la hora de codificar la idea de bosque que pervive en el imaginario colectivo actual. Tampoco se puede obviar la presencia de ese imaginario en el tratamiento de las cuestiones artísticas. Y menos aún se puede rehuir la inclusión de la palabra «paisaje» en este estudio, que analiza las vías de regreso al bosque a través del arte de las últimas décadas. Pero el bosque no es sólo un paisaje arquetípico. La carga simbólica del bosque precede al surgimiento de la apreciación estética del mismo o del paisaje como

¹² El *Prestige* era un petrolero monocasco que se hundió en 2002 frente a la costa gallega de Finisterre. Su hundimiento provocó el vertido de 63.000 toneladas de fuel al mar provocando una de las mayores catástrofes medioambientales que ha sufrido el estado español.

¹³ NOGUÉ, Joan, “La emergencia de territorios...”, *op. cit.*, p. 22.

género artístico. El bosque es en sí un arquetipo o, para ser exactos, según las teorías psicoanalíticas junguianas, es un símbolo a través del cual se manifiesta el arquetipo generador femenino.

Jung estuvo trabajando durante casi dos décadas (1930 y 1944) alrededor de estos conceptos. El «arquetipo», según el psicoanalista, está constituido por los restos ancestrales de las vivencias de nuestros antepasados. Son unas formas de la psique que están siempre presentes, en todos los hombres y en todos los lugares, principios formales innatos y universalmente presentes. Una especie de ideas primordiales que se poseen *a priori*, que se experimentan *a posteriori* a lo largo de la vida y que entroncan directamente con el concepto de «idea» platónica. Los arquetipos, formas típicas de aprehender el mundo, surgieron a través de la percepción y no del pensamiento consciente o lógico. Éstos no pueden dissociarse de los «instintos», también heredados, impersonales, universales y de carácter motivador. Los arquetipos se constituyen, junto con los instintos, en el «inconsciente colectivo», que funciona como un almacén de estas ideas primordiales que, por su grandiosidad o belleza, se han alejado de la experiencia individual. El inconsciente colectivo es heredado, no procede de la experiencia personal y es exactamente igual en todos los hombres¹⁴.

Los arquetipos son, por tanto, las imágenes de nuestro inconsciente o imaginario colectivo que, para ser experimentadas, han de ser transcritas a través de símbolos. El bosque se convierte en un símbolo porque, además de su significado general, está plagado de connotaciones particulares. Jung otorga al bosque el mismo significado materno que da al árbol¹⁵. A través del bosque como símbolo, se manifiesta el arquetipo de la Gran Madre, que remite también a la materia como *mater* y como caos y cuyas propiedades son:

“lo «maternal»: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, lo protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o el impulso de ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable”¹⁶.

¹⁴ JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Ed. Trotta, 2002; *Dinámica de lo inconsciente*, Madrid, Ed. Trotta, 2004; *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.

¹⁵ JUNG, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Editorial Paidós, 1982, p. 285.

¹⁶ JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos...*, *op. cit.*, Madrid, Ed. Trotta, 2002, p. 79.

Quizás ese bosque originario de la imaginación, maternal, caótico, salvaje y primordial, no sea hoy una realidad paisajística. Pero no cabe la menor duda de que se trata de una idea con un dilatado imaginario; podría decirse incluso, que es un concepto sobresaturado de semántica. Es más, su carga significativa supera, con mucho la objetividad de su existencia. Por tanto, se hace necesario, antes de centrarse en el objeto central de estudio de este análisis, detenerse para analizar cuáles han sido, si no todos, los factores más relevantes que han intervenido en la construcción arquetípica de este espacio.

Decía Jung que todo aquello sobre lo que no se recapacita tiende a desaparecer porque pierde la relación lógica con la consciencia que, contrariamente, sí se va desarrollando¹⁷. Es probable que ante una imagen tan cargada de sentido como es el bosque, nadie se cuestione su significado profundo, pues, de alguna forma, se da por hecho. Por ello, desde aquí se plantea iniciar una reflexión que abarque algunos de los aspectos más significativos del bosque. De lo patente a lo latente, se va a establecer una cartografía forestal encaminada a la comprensión de este espacio y a su construcción arquetípica en el imaginario colectivo. Una construcción heredada a través de factores tan diversos como el lenguaje, el arte, la literatura, el mito o el aprovechamiento funcional de las áreas boscosas.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 14.

1.- EL BOSQUE REAL

“A fin de medir los beneficios socioeconómicos de los bosques, la recopilación de datos debe centrarse en las personas y no solamente en los árboles”¹⁸.

¿Cómo es esa superficie del bosque a través de la cual se manifiesta toda su profundidad? Acercarse a la materialidad de este espacio frondoso va a resultar una labor paradójicamente árida. Aridez que se hace necesaria para evidenciar, desde el primer momento, el choque que existe entre la cantidad de pensamientos evocadores que surgen cuando se piensa en el bosque, y su presencia real. Teniendo en cuenta esta premisa, se puede comenzar diciendo que un bosque es una superficie poblada de árboles y plantas espesas. Esta es la definición breve que cualquier diccionario ofrece de la palabra bosque.

El bosque es, no obstante, algo más que un terreno con una elevada proporción de árboles y arbustos. Es una unidad, una comunidad de seres vivos que comparten un espacio común, en la que cada uno desempeña una función concreta y en la que éstos se interrelacionan de manera compleja y cambiante. El bosque está, por tanto, inmerso en una perpetua metamorfosis. Además, en su transformación no sólo intervienen los elementos animales, vegetales o inertes que lo conforman, sino que también influyen de manera activa factores ambientales y sociales. Estas consideraciones hacen que cada bosque sea único.

1.1.- Los tipos de bosque y sus beneficios

Dada la extensa variedad que presenta este ecosistema, unida a las variables ambientales y humanas, no es fácil aportar una clasificación que recoja los diferentes tipos de bosque y que tenga validez universal. De otro lado, los criterios de organización responden a cuestiones tan dispares como el tipo de vegetación, latitud o estacionalidad del follaje y

¹⁸ *Estado de los bosques del mundo 2014. Potenciar los beneficios socioeconómicos de los bosques*, Roma, FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, 2014, p. 6, <http://www.fao.org/3/a-i3710s.pdf>, (Consulta: 31/08/2015).

sobrepasan los propósitos de este estudio. Algunas organizaciones ofrecen una distribución de los bosques como el UNEP-WCMC (World Conservation Monitoring Center es una agencia de las Naciones Unidas que se dedica a supervisar los programas de conservación del medio ambiente mundial), que distingue entre bosques tropicales y no tropicales; el WWF (World Wildlife Fund for Nature; en castellano Fondo Mundial para la Naturaleza), que los cataloga según la pauta de bioma¹⁹ o hábitat; o la FAO (Food and Agriculture Organization; en castellano Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura) que los organiza en función del grado de intervención humana²⁰. Teniendo en cuenta este criterio, aunque sin abundar en el prolijo inventario de la FAO, se pueden distinguir dos categorías primordiales en cuanto a los tipos de bosque. De este modo, la división se resume en discernir entre el bosque que no ha sido intervenido o bosque primario y en el que ha mediado la influencia humana o bosque secundario.

Bosque primario no es exactamente un bosque virgen y primitivo, que ha permanecido intacto. Con esta denominación se hace referencia a un bosque que apenas ha sido alterado por la actividad humana durante un largo periodo de tiempo. Queda exceptuado el uso que de él hagan las comunidades indígenas que lleva una vida alejada del progreso tecnológico. Es decir, son espacios en los que no se han alterado de forma significativa los procesos ecológicos. Los factores principales que avalan la relevancia de la perdurabilidad de estos espacios son los siguientes:

- Son el hogar de numerosas poblaciones indígenas. La vida de cerca de 150 millones de personas en el mundo dependen de la existencia del bosque primario. La

¹⁹ Bioma:

- m. *Biol.* Cada una de las grandes comunidades ecológicas en las que domina un tipo de vegetación; p. ej., la selva tropical, la tundra o el desierto, <http://lema.rae.es/drae/?val=bioma>, (Consulta: 11/01/2014).
- Se llamará Bioma a aquella determinada parte del planeta tierra que comparte clima, vegetación y fauna. Es decir, el bioma es el conjunto de ecosistemas característicos de una zona biogeográfica, el cual será nombrado a partir de las especies vegetales y animales que predominen en él y que de alguna manera serán las más adecuadas para residir en el mismo. <http://www.definicionabc.com/medio-ambiente/bioma.php#ixzz2pttfwg6P>, (Consulta: 11/01/2014).

²⁰ La clasificación de los bosques que hacen estas organizaciones puede consultarse a través de sus páginas web: <http://www.unep-wcmc.org/>; <http://www.wwf.es/>; <http://www.fao.org/home/en/>

deforestación de muchas de estas zonas pone en peligro su supervivencia pues el bosque cumple un papel crucial en su cultura, subsistencia y creencias religiosas.

- Funcionan como garantes de la biodiversidad y de los recursos genéticos. Los bosques primarios acogen dos terceras partes de las especies animales y vegetales que hay en el mundo, muchas de ellas aún desconocidas. Esta diversidad biológica se ha ido adaptando a las distintas condiciones ambientales que se han sucedido a lo largo de los siglos. La diversidad genética es básica para mantener el equilibrio del ecosistema, pues si esta se altera, los bosques pierden su capacidad de respuesta ante condiciones adversas como la contaminación, las plagas o el cambio climático. Por otra parte, los recursos genéticos son fundamentales para el desarrollo humano, no sólo porque proporcionan productos y servicios que impulsan el crecimiento económico, sino también por la cantidad de recursos aún inexplorados en algunos sectores como la medicina y la farmacopea.
- Controlan el ciclo del agua. Los bosques tropicales evaporan grandes cantidades de agua que forman las nubes que, a su vez, propician las lluvias, evitando la desertificación de grandes zonas. Participan también en la preservación de las cuencas hidrográficas y las grandes raíces de los árboles viejos que pueblan los bosques primarios intervienen el mantenimiento del nivel freático de las aguas, que a su vez propicia el crecimiento de arbustos y otras plantas de menor envergadura.
- Son depositarios de la belleza paisajística que conecta directamente con la idea de memoria y de patrimonio heredado y es inseparable de las impresiones emocionales que suscita.

Se consideran bosques secundarios o antropogénicos a aquéllos que han sido intervenidos por el hombre, ya sea a través de la modificación de un bosque primario o a la evolución de plantaciones destinadas a la protección del medio o a la producción. El mantenimiento de estos bosques, que representan casi el setenta por ciento de la superficie boscosa mundial, tiene como objetivos:

- Servir de fuente de extracción de diferentes recursos. La mayoría de los bosques de nueva plantación suelen ser monocultivos destinados a la producción de madera, papel o celulosa. El monocultivo proporciona una alta productividad y facilitan su utilización y su silvicultura. La madera, aparte de ser un producto fundamental para la construcción y elaboración de objetos, desempeña un papel fundamental en la producción de energía puesto que es uno de los principales combustibles desde el

principio de la civilización. La dendroenergía supone un 9% del total de la energía primaria mundial, más de dos millones de personas dependen de ella para comer y calentarse, lo que supone un tercio del consumo mundial de energías renovables²¹. Además, es un tipo de energía a la que cualquier clase de sociedad puede recurrir en caso de escasez o desastre. Además de la madera, el bosque provee de otros productos forestales no madereros, muchos de ellos importantes para la alimentación como son las setas o la miel silvestre, o nuevos productos, como los insectos comestibles, que se están investigando para usarse en la alimentación como alternativa en la nutrición tradicional. Desde la FAO se apoyan estas iniciativas que surgen derivadas del aumento de población que, al mismo tiempo, fuerza el aumento de producción de alimentos que proceden de los ecosistemas disponibles, que cada vez son menos. Por ejemplo, los grillos aportan proteínas de alta calidad, vitaminas y aminoácidos imprescindibles para la alimentación humana y necesitan muy pocos nutrientes para su desarrollo²².

Por tanto, este tipo de bosques, se pueden manejar para proporcionar servicios tanto ecológicos como económicos que antes venían dados por los bosques primarios.

- Contribuyen a mitigar el cambio climático. La plantación de árboles para compensar los niveles de CO₂ en la atmósfera ya fue apuntada por el físico británico Freeman Dyson en 1977, pero cobró una especial relevancia a partir del Protocolo de Kioto, adoptado en 1997 y que entró en vigor en 2005²³. Mediante el Protocolo de Kioto,

²¹ FAO, Dendroenergía, <http://www.fao.org/forestry/energy/es/> (Consulta: 24/11/2013).

²² FAO, *Insects for food and feed*, <http://www.fao.org/forestry/edibleinsects/en/> (Consulta: 24/11/2013).

²³ Esta cuestión está contemplada en el Protocolo de Kyoto art. 3.3 y 3.4:

3.3 Las variaciones netas de las emisiones por las fuentes y la absorción por los sumideros de gases de efecto invernadero que se deban a la actividad humana directamente relacionada con el cambio del uso de la tierra y la silvicultura, limitada a la forestación, reforestación y deforestación desde 1990, calculadas como variaciones verificables del carbono almacenado en cada período de compromiso, serán utilizadas a los efectos de cumplir los compromisos de cada Parte incluida en el anexo I dimanantes del presente artículo. Se informará de las emisiones por las fuentes y la absorción por los sumideros de gases de efecto invernadero que guarden relación con esas actividades de una manera transparente y verificable y se las examinará de conformidad con lo dispuesto en los artículos 7 y 8.

3.4 Antes del primer período de sesiones de la Conferencia de las Partes en calidad de reunión de las Partes en el presente Protocolo, cada una de las Partes incluidas en el anexo I presentará al Órgano Subsidiario de Asesoramiento Científico y Tecnológico, para su examen, datos que permitan establecer el nivel del carbono almacenado correspondiente a 1990 y hacer una estimación de las variaciones de ese nivel en los años

uno de los acuerdos multilaterales en cuestiones ambientales más ambiciosos de los últimos años y por el cual una serie de países se comprometieron a reducir sus emisiones de gases de efecto invernadero²⁴. Una de las formas de llevar a cabo estas reducciones es mediante la plantación de bosques. Los bosques de nueva plantación son unos de los principales sumideros de carbono del planeta. Mediante la fotosíntesis, absorben el anhídrido carbónico del aire (uno de los gases que produce el efecto invernadero), lo fijan a sus estructuras leñosas, y a los suelos, cuando el árbol muere y se descompone, y producen oxígeno²⁵. Los bosques primarios, sobre todo lo de la franja tropical, tienen una producción nula de oxígeno, pues los árboles de mayor edad no precisan absorber tanto carbono para su crecimiento como los árboles jóvenes, y compensan su papel de fuente con el de sumidero. Sin embargo, aunque los bosques contribuyen a la aportación de oxígeno a la atmósfera, es el fitoplancton el verdadero pulmón del planeta, pues proporciona más del 90% del oxígeno que respiramos los habitantes de la atmósfera.

Los bosques secundarios, si gozan de buena gestión y una protección correcta, pueden transformarse con el tiempo en bosques primarios. Sin embargo, no tienen la misma

siguientes. En su primer período de sesiones o lo antes posible después de éste, la Conferencia de las Partes en calidad de reunión de las Partes en el presente Protocolo determinará las modalidades, normas y directrices sobre la forma de sumar o restar a las cantidades atribuidas a las Partes del anexo I actividades humanas adicionales relacionadas con las variaciones de las emisiones por las fuentes y la absorción por los sumideros de gases de efecto invernadero en las categorías de suelos agrícolas y de cambio del uso de la tierra y silvicultura y sobre las actividades que se hayan de sumar o restar, teniendo en cuenta las incertidumbres, la transparencia de la presentación de informes, la verificabilidad, la labor metodológica del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático, el asesoramiento prestado por el Órgano Subsidiario de Asesoramiento Científico y Tecnológico de conformidad con el artículo 5 y las decisiones de la Conferencia de las Partes. Tal decisión se aplicará en los períodos de compromiso segundo y siguientes. Una Parte podrá optar por aplicar tal decisión sobre estas actividades humanas adicionales para su primer período de compromiso, siempre que estas actividades se hayan realizado desde 1990.

http://www.magrama.gob.es/es/cambio-climatico/publicaciones/documentacion/normativa-y-textos-legales/doc_ncc_un_pk.aspx, (Consulta: 13/11/2013).

²⁴ SCHOENE, Dieter; NETTO, Maria, “¿Qué significa el Protocolo de Kioto para los bosques y la silvicultura?”, en *Depósitos de documentos de la FAO*,

<http://www.fao.org/docrep/009/a0413s/a0413s02.htm> (Consulta: 13/11/2013).

²⁵ MINISTERIO DE AGRICULTURA, ALIMENTACIÓN Y MEDIO AMBIENTE, *Sumideros de carbono*,

<http://www.magrama.gob.es/es/cambio-climatico/temas/mecanismos-de-flexibilidad-y-sumideros/sumideros-de-carbono/>, (Consulta: 13/11/2013).

resistencia que éstos a la hora de resistir cualquier tipo de desastre natural, por lo que son más vulnerables ante incendios o inundaciones.

Hacer una estimación precisa de los valores que aporta el bosque y su repercusión en la sociedad no es fácil desde el marco de esta investigación, puesto que los datos dependen de la gestión que se hace de ellos en los distintos países o regiones. No existe uniformidad internacional en este campo dada la cantidad de variables de distintos órdenes (económicas, políticas, jurídicas, sociales o culturales) que intervienen en la obtención de los resultados finales. Además, la diversidad de bosques y de actividades forestales desarrolladas en cada país o región no facilita tampoco la elaboración de unos criterios uniformes. No obstante, existen una serie de criterios indicadores y directrices que se han venido elaborando desde los últimos años encaminados a facilitar la gestión en cada una de las regiones.

Por ejemplo, Europa se rige por los Criterios Paneuropeos para la gestión forestal sostenible que fueron aprobados en la III Conferencia Ministerial sobre la Protección de Bosques en Europa (celebrada en Lisboa del 2 al 4 de junio de 1998) y por los Indicadores Paneuropeos para la gestión forestal sostenible, que entraron en vigor en la IV Conferencia Ministerial (celebrada en Viena del 28-30 de abril de 2003)²⁶. En esta última se hacía también referencia a las responsabilidades compartidas y al provecho que se obtiene de las áreas forestales. Estos beneficios fueron anteriormente descritos y clasificados por Maurizio Merlo, profesor de política y economía forestales de la Universidad de Padua y Eduardo Rojas Briales, Director General del Departamento Forestal de la FAO en 2010²⁷. Se podrían, entonces distinguir una serie de bienes que procuran estos espacios²⁸:

²⁶ OBSERVATORIO FORESTAL, *Tercera Conferencia Ministerial sobre Protección de Bosques en Europa*, Lisboa, 2-4 junio de 1998.

http://www.observatorioForestal.es/archivos_estaticos/DECLARACION_TERCERA_CONFERENCIA_ESP.pdf;

Cuarta Conferencia Ministerial sobre Protección de Bosques en Europa, Viena, 28-30 de abril de 2003.

http://www.observatorioForestal.es/archivos_estaticos/DECLARACION_CUARTA_CONFERENCIA_ESP.pdf (Consulta: 18/11/2013).

²⁷ MERLO, M. & ROJAS, E., "Publics goods and externalities linked to mediterranean Forest: economic, nature and policy", in *Journal of Land, Land Use Policy*, 17 (s.l.), 2000, pp. 197-208.

²⁸ Adaptación de la lista de Merlo y Rojas por Lelia Croitoru, investigadora del Centro de Responsabilidad Medioambiental y Gestión de Agricultura de la Universidad de Padua. CROITORU, Lelia, "Los bienes y externalidades públicos de los bosques mediterráneos: un inventario", en *Hacia una nueva economía de los*

- Valores de uso:
 - Valores de uso directo: explotación de productos forestales madereros (madera y leña); explotación de productos forestales no madereros (corcho, resina, esparto, miel, setas, bayas, trufas, plantas medicinales, plantas decorativas recreo y caza); y pastoreo. Además, aproximadamente 10 millones de personas están empleadas en el mundo, de forma oficial, en la conservación y ordenación de los bosques²⁹.
 - Valores de uso indirecto:
 - Desde la perspectiva de la protección: gestión de cuencas hidrográficas, conservación del suelo, prevención de avalanchas y de inundaciones.
 - Calidad paisajística.
 - Regulación del clima.
 - Calidad y purificación del agua.
 - Conservación del ecosistema local.
- Valor opcional:
 - Recreo personal futuro e intereses medioambientales.
 - Fuente potencial de energía y materias primas.
 - Fuente potencial desconocida de biodiversidad y plantas medicinales.
 - Uso potencial de recursos paisajísticos no utilizados.
- Valores de no uso:
 - Valores de legado:
 - Disponibilidad de paisajes, recreo, energía y materias primas, biodiversidad y medio ambiente.
 - Condiciones como las relacionadas al carbono, que afecten a futuras generaciones.
 - Valor de existencia:
 - Biodiversidad y condiciones medioambientales relacionadas con, por ejemplo, fijación del carbono que afecten a otras especies.

bosques (Actas de la conferencia-debate, Barcelona, noviembre 2004), Barcelona, Consorci Forestal de Catalunya/Fundació Territori i Paisatge de Caixa Catalunya/Generalitat de Catalunya, 2006, pp. 20-40.

²⁹ FAO, *Evaluación de los recursos Forestales mundiales, 2010. Informe principal*, p. XXII,

<http://www.fao.org/docrep/013/i1757s/i1757s.pdf>, (Consulta: 8/11/2013).

- Respeto por los derechos o bienestar de seres humanos, incluyendo el ecosistema forestal.

Algunos de estos valores pueden medirse fácilmente en términos económicos, como los de uso directo y, con algo más de dificultad los de uso indirecto, por las complicaciones que entraña establecer relaciones de causa- efecto. Por último, los que entran dentro del marco de lo ambiental son complejos de traducir en términos materiales o financieros. Los bienes ambientales son intangibles, y su riqueza no siempre puede ser transcrita en provecho monetario pues su carácter es social, cultural o emocional, como es, por ejemplo, la apreciación estética de un paisaje. Estos beneficios sociales rebasan ampliamente en importancia la función económica de las áreas forestales y son inseparables de su utilidad esencial³⁰.

1.2.- El bosque amenazado y su protección

Los bosques cubren más o menos un 30 % de la superficie total de la superficie de la Tierra, extensión que decrece paulatinamente. Existen numerosos factores que propician la desaparición de los bosques³¹. Algunos son de origen natural, como incendios producidos

³⁰ Sobre el intangible forestal: ROSEMBUJ, Tulio, "Intangibles y recursos naturales", en *Hacia una nueva economía de los bosques*, op. cit., pp. 10-16.

³¹ En las deliberaciones llevadas a cabo por el FIB (Foro Intergubernamental sobre los Bosques) en el año 2000 se convino que las causas subyacentes de la degradación de los bosques estaban conectadas entre sí, y que los métodos que cada país empleaba para afrontarlos eran diferentes. Causas:

- La pobreza.
- Carencia de pautas de tenencia segura de la tierra.
- Reconocimiento insuficiente en la legislación y la jurisdicción nacionales de los derechos y las necesidades de las comunidades indígenas y locales que dependen de los bosques.
- Políticas intersectoriales inadecuadas.
- Infravaloración de productos Forestales y los servicios ecosistémicos.
- Falta de participación.
- Falta de buena gobernanza.
- Ausencia de clima económico favorable que facilite el manejo Forestal sostenible.
- Comercio ilegal.
- Falta de capacidad.
- Carencia de un entorno propicio tanto en el plano nacional como internacional.

por los rayos, tormentas, inundaciones o sequías. Sin embargo, la mayoría derivan de la acción humana, pues la evolución de las áreas boscosas deambula de la mano del progreso³². Desde que el hombre comenzó a caminar sobre la faz de la tierra fue, poco a poco, alterando los patrones por los que se gobernaban los ecosistemas en su evolución y en su pluralidad. Y los bosques han sido y son unas de las áreas más afectadas por ese progreso, traducido en crecimiento de población, demanda de alimentos y combustible. Según los datos del informe bianual elaborado por la FAO: *Estado de los bosques del mundo, 2012*, actualmente los bosques abarcan el 31% de la superficie total de la tierra, alrededor de 4000 millones de hectáreas³³. De éstas, la proporción de bosques primarios representan un 36% y han disminuido desde el año 2000 en más de 40 millones de hectáreas.

Al finalizar la Edad de Hielo (hace aproximadamente 10.000 años), quedaban unos 6.000 millones de hectáreas de bosque, lo que representaba el 45% de la superficie terrestre total. Durante los últimos 5.000 años, han desaparecido 1.800 millones de hectáreas. Este fenómeno coincide con la extensión de las primeras civilizaciones del Creciente Fértil, territorio que estaba entonces poblado de bosques y hoy es una zona prácticamente desertizada. El crecimiento de estas sociedades fue impulsado por la explotación de los recursos forestales y fue su agotamiento lo que favoreció la decadencia de las mismas.

Lo mismo fue sucediendo a otras culturas que se desarrollaron posteriormente en el ámbito mediterráneo como Creta, Grecia o Roma. La extinción de los recursos forestales animaba nuevas conquistas de otros territorios para su explotación. Aunque tras la caída de Roma se produce una notoria recuperación de las superficies boscosas, la deforestación

-
- Políticas nacionales que distorsionan los mercados y fomentan la conversión de las tierras Forestales a otros usos.

en FAO, *Estado de los bosques del mundo, 2012*, p. 18.

<http://www.fao.org/docrep/016/i3010s/i3010s.pdf>, (Consulta: 28/11/2013).

³² En relación a cuestiones de deforestación relacionadas con la actividad humana pueden consultarte las siguientes monografías: WILLIAMS, Michael, *Deforesting the earth: from prehistory to global crisis: an abridgment*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2006; PERLIN, John, *Historia de los bosques: el significado de la madera en el desarrollo de la civilización*, Madrid, Gaia Proyecto 2050, 1999; WINTERS, R., *The forest and the man*, New York, Vantage Press, 1974.

³³ FAO, *Estado de los bosques...*, op. cit., p. 9.

ha ido en aumento desde el siglo XII, incrementándose sensiblemente con la Revolución Industrial. A finales del siglo XX los bosques europeos comenzaron a estabilizarse. No fue el caso de otros continentes como Asia, donde el deterioro forestal sigue siendo un problema acuciante; o América, en la que hay un desfase notorio entre el norte, en el que se ha alcanzado cierta ecuanimidad y las zonas pobres del sur que desde el siglo XX doblaron el ritmo de pérdidas de superficie de bosque y selva; o de África, cuya situación se agravó a partir de la época colonial y sigue empeorando debido, entre otros factores, a las prácticas de agricultura intensiva.

Las principales causas de deforestación producidas por la intervención humana proceden de la tala legal no sostenible, de la tala ilegal, de la explotación de otros productos no madereros como combustibles y minería, del desmonte de zonas forestales para destinarlas después a agricultura, ganadería, industria o edificación, de los incendios provocados, de las plagas por especies invasoras y de la contaminación. La tala ilegal esconde detrás problemas de gobernanza en sus estados de origen, las leyes no se cumplen, se producen robos de tierras y los procedimientos cursan con violencia y corrupción. La mayor parte de los países que propician la tala ilegal son subdesarrollados o en vías de desarrollo, algunos con graves trabas de carácter político y social como son los regímenes dictatoriales, las guerras o las situaciones de pobreza y hambruna extremas³⁴.

El apremio por satisfacer las necesidades vitales primordiales propicia la explotación inadecuada de los recursos forestales ante la ausencia de otras actividades de producción alternativas. La frontera agrícola o ganadera crece de forma incontrolada en muchas regiones en las que la carestía de alimentos empuja a sus habitantes a roturar de manera intensiva, desordenada y poco eficaz. Estas tierras robadas al bosque se empobrecen rápidamente ante la falta de organización en el modo de cultivar y dejan en pocos años

³⁴ Como se verá más adelante, observar el cumplimiento de las normas legales es uno de los pilares fundamentales para evitar la tala ilegal. En España, la *Ley 43/2003 de 21 de noviembre de Montes*, en su art. 35bis, reconoce la importancia de la compra responsable para evitar productos procedentes de tala ilegal y favorecer la adquisición de aquéllos que vienen de bosques certificados.

En Europa funciona el reglamento FLEG (siglas en inglés de Plan de acción para la aplicación de leyes, gobernanza y comercio Forestales), y en EEUU el *Lacey Act*, que pretende usar el poder de compra de algunos países para frenar las tala ilegales. ASIAÍN, Amaya (Ed. y Coord.), *Consumo responsable, bosques sostenibles. Guía de compra responsable de productos Forestales para empresas y administraciones públicas*, Madrid, WWF/Adena, 2010.

http://awsassets.wwf.es/downloads/consumo_responsable.pdf (Consulta: 01/12/2013).

grandes extensiones de baldíos que, a su vez, incrementan el empobrecimiento de la comunidad.

Otra de las causas generadoras de la merma de los bosques son los incendios. Algunos tienen un origen natural, aunque la mayoría son provocados por el hombre. Muchas veces estos incendios son necesarios para el mantenimiento del equilibrio vital en el ecosistema y sirven para organizar el manejo de tierras y la salubridad forestal. Pero las más de las veces desencadenan efectos devastadores, destruyen millones de hectáreas de bosque, provocan la pérdida de vidas humanas, causan efectos irreparables en la flora y la fauna autóctonas, y producen emisiones incontrollables de CO₂ a la atmósfera. La acción humana también juega un importante papel en la propagación de las plagas que sufren las superficies forestales³⁵. Allí donde se han asentado desplazan a otras especies y alteran la cadena trófica, produciendo efectos nefastos sobre la biodiversidad.

Sin embargo, las consecuencias más lacerantes de la deforestación lo sufren las comunidades indígenas. El bosque es para ellas no sólo una garantía de su subsistencia vital, sino también de la cultural y espiritual. Por ejemplo, en las selvas de Nueva Guinea, en el Sudeste Asiático, se hablan 800 lenguas diferentes, lo que supone un tercio del total de las que existen en el mundo. En los bosques primarios de Amazonía, Sudeste Asiático, África Central, Europa Boreal o Siberia viven 150 millones de poblaciones aborígenes. Muchas de estas tribus pierden sus tierras porque los gobiernos de los estados en que se asientan sus territorios los venden, sin siquiera consultarles, a empresas explotadoras de

³⁵ La acción destructora del escarabajo descortezador del pino ha provocado la destrucción de más de 11 millones de hectáreas de bosque en Canadá y parte de EEUU desde 1990. A su rápida extensión han contribuido las altas temperaturas invernales de los últimos años provocadas por el calentamiento global. Por otro lado, la introducción de especies invasoras tanto vegetales como animales en ecosistemas ajenos a los suyos supone un choque catastrófico en los hábitats receptores. Basta recordar los efectos causados por la introducción en 1973 en España del cangrejo de río americano (*Procambarus clarkii*), que ha puesto en peligro de extinción a la especie autóctona (*Austropotamobius pallipes*). O las más recientes, de la cotorra argentina (*Myiopsitta monachus*) y el mapache boreal (*Procyon lotor*), que han provocado la alarma en los gobiernos de algunas comunidades autónomas³⁵. Son especies que han sido traídas de sus países de origen para ser vendidas como animales de compañía. A veces, son liberadas por los propios dueños, pero además, parece que ambas poseen extraordinarias condiciones para escapar de sus jaulas. FAO, *Evaluación de los recursos...*, op. cit., p. XX; MARCOS, José, "La Comunidad declara la guerra a los mapaches y a las cotorras", en *El País*, 22 jul. 2013,

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/20/madrid/1374331335_404494.html, (Consulta: 11/12/2013).

recursos forestales. Otras veces imponen el sedentarismo a pueblos cuya esencia se basa en el ser nómada. Tal es el caso de los Nenets siberianos, obligados por el gobierno soviético a vivir en granjas colectivas y a abandonar la vida itinerante. Lo mismo sucede con muchas tribus norteamericanas, confinadas en reservas en las que el desempleo, la ludopatía y el consumo excesivo de alcohol y otras drogas se ensañan, sobre todo, con las generaciones más jóvenes que apenas conservan la memoria de sus ancestros.

Desertización, pérdida de fertilidad del suelo, envenenamiento del aire y aniquilamiento de pueblos enteros son algunas de las consecuencias más graves de la merma de las áreas forestales. Aunque según los datos de la última *Evaluación de los recursos forestales mundiales* de la FAO de 2010, el ritmo de deforestación está disminuyendo, este sigue siendo alarmante sobre todo en las zonas de bosque tropical³⁶. Como declaraba Eduardo Rojas Briales en el prefacio de dicha evaluación:

“la mayor parte de la pérdida de bosques ocurre en la regiones tropicales, mientras que la mayor parte de las ganancias se dan en zonas templadas y boreales. Es más, muchas economías emergentes han pasado de pérdidas netas a ganancias netas en el área del bosque. Estos resultados ponen de relieve el papel crucial del desarrollo económico para revertir la deforestación a escala mundial”³⁷.

La pérdida y el deterioro de los bosques caminan desde hace siglos de la mano del desarrollo económico. Resulta paradójico, teniendo en cuenta las palabras de Eduardo Rojas, que la reversión de la deforestación dependa precisamente del desarrollo. El concepto de desarrollo no ha sido el mismo en todos los momentos históricos. Desde de positivismo derivado del crecimiento industrial y tecnológico se entendió como un factor optimista de progreso, sin embargo actualmente viene matizado por la variable de la sostenibilidad. Es esta una noción reciente para la economía aunque algunos la hacen derivar del fisiocratismo francés del siglo XVIII: “La sostenibilidad no es algo a buscar en el pasado, sino que constituye un concepto absolutamente nuevo, asociado a la comprensión de que el mundo no es tan ancho e ilimitado como habíamos creído”³⁸. El concepto quedó admitido en 1987, en el *Informe Brundtland*, desde las Naciones Unidas. La sostenibilidad

³⁶ FAO, *Evaluación de los recursos...*, op. cit., p. XIII.

³⁷ *Ibíd*, p. XI.

³⁸ VILCHES, Amparo y GIL PÉREZ, Daniel, “El Antropoceno como oportunidad para reorientar el comportamiento humano y construir un futuro sostenible”, *Revista Electrónica de Enseñanza de la Ciencias*, Vol. 10, nº3, p. 405, http://reec.uvigo.es/volumenes/volumen10/REEC_10_3_1.pdf, (Consulta: 01/10/2013).

contempla el desarrollo, el consumo y la explotación de bienes naturales sin que sean comprometidos los intereses de futuras generaciones y sin poner en peligro la regeneración de los recursos naturales utilizados.

El aprovechamiento sostenible de los recursos es uno de los mayores retos a los que se enfrenta la humanidad en un tiempo en que la huella de la presencia del hombre sobre el planeta ha dado lugar, según algunos estudiosos, a un nuevo periodo geológico: el Antropoceno, que se refiere al periodo en que la actividad humana ha tenido y tiene un impacto desmedido sobre el medio ambiente. El término fue acuñado en el año 2000 por Paul Cruzten, ganador del Premio Nobel de Química en 1995:

“Estaba en un congreso en el que alguien dijo algo sobre el Holoceno, el largo periodo de clima relativamente estable que siguió a la última era glaciaria. De pronto me di cuenta de que aquello era un error. El mundo ha cambiado mucho, así que dije: «No, estamos en el Antropoceno». Inventé la palabra estimulado por el debate. Todo el mundo se quedó estupefacto. Pero parece que ha cuajado”³⁹.

El Antropoceno toma como referencia de inicio la Revolución Industrial, momento en que los problemas de conservación del medio comienzan a ser acuciantes. El nombre se ha propuesto a la ICS (International Commission on Stratigraphy) por algunos geólogos de la Universidad de Leicester y de la Comisión de Estratigrafía de Sociedad Geológica de Londres. La voluntad de incluir esta palabra viene relacionada con una situación que algunos consideran de emergencia mundial debido al comportamiento reciente “especialmente depredador de la especie humana”⁴⁰. Y que conlleva también una voluntad positiva por sentar las bases de un futuro sustentable.

Entre los factores que contribuyen a generar los cimientos de un mañana más justo, juega un importante papel el aspecto normativo que se ha ido acomodando a las necesidades que plantea un mundo que es cada vez más complejo. A lo largo de la historia se han producido cambios en las relaciones entre el hombre y el bosque en función de la satisfacción de las distintas necesidades que han surgido en cada momento (obtención de madera para la construcción, elaboración de utensilios y muebles, combustible, alimentos, transporte, agricultura o ganadería). El retroceso de la masa forestal, aunque hoy parece acuciante, es

³⁹ PEARCE, Fred, *La última generación*, Benasque (Huesca), Ed. Barrabes, p. 59.

⁴⁰ VILCHES, Amparo; GIL PÉREZ, Daniel, “El Antropoceno como oportunidad...”, *op. cit.*, p. 395.

un fenómeno que viene de lejos y que se puede rastrear y calibrar a través del lugar que ocupan las medidas de protección del bosque en el terreno jurídico.

La gestión de los montes puede ya encontrarse en leyes antiguas como el Derecho Romano pero hasta hace relativamente poco, no han existido normas que regulasen las funciones de los bosques y se adaptasen a toda su complejidad (gestión, uso y protección). Las primeras normas en las que se puede detectar una incipiente preocupación por la defensa de los espacios boscosos, en el caso español, datan del siglo XIII. El amparo a las áreas forestales en receso que se contempla estas primeras leyes, es de carácter negativo y de naturaleza punitiva pues son normas que contienen prohibiciones y vedas. Las de carácter positivo, es decir, las que atienden a la toma de medidas encaminadas a la reforestación son más tardías. De hecho, no es hasta el siglo XVIII cuando aparecen en la legislación española y son medidas que contemplan estos asuntos de forma muy aislada⁴¹.

Después de la Desamortización y durante la segunda mitad del siglo XIX es cuando surgen las primeras leyes que tienen en cuenta dos factores fundamentales y es un fenómeno común en Europa. Por una parte, observan una investigación sistemática y racional a cargo de personal especializado en ciencias forestales. Por otra, son conscientes de la necesidad de crear una conciencia pública en relación a la protección forestal. Se contempla, por tanto, informar a la ciudadanía de que los bosques son fundamentales para el bien común y de la necesidad de su participación para cuidarlos. En España estas dos condiciones se cumplen en este momento debido también a la fundación de la Escuela Especial de Ingenieros de Villaviciosa de Odón en 1846. Y se ponen de manifiesto en la *Ley de montes* de 1863 y la *Ley para la mejora y repoblación de los montes públicos, exceptuados de la desamortización*, según el proyecto de Lucas Olazábal y con la que se da comienzo a la reconstrucción masiva del arbolado⁴².

Actualmente, la política forestal española se desarrolla a través de un programa forestal definido en el *Panel Intergubernamental de Bosques de las Naciones Unidas* en 1997. Este programa forestal se basa en tres pilares:

⁴¹ CARLÉ, María del Carmen, "El bosque en la Edad Media (Asturias-León-Castilla)", en *Cuadernos de Historia de España*, nº 59-60, Buenos Aires, 1976, pp. 364-374.

⁴² LASO, María Pilar; BAUER, Erich, "La propiedad Forestal en España", en *Revista de Estudios Agrosociales*, nº 49, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 1964, pp. 7-53.

http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/Revistas/pdf_reas%2Fr049_01.pdf
(Consulta: 21/10/2013).

- Legislativo (ley 43/2003 de 21 de noviembre de Montes y las específicas de cada comunidad autónoma);
- Planificación forestal, que se inserta dentro del marco de la citada ley. Se establecen distintos planos: estratégico (Estrategia Forestal Española, Plan Forestal Español y Planes Forestales Autonómicos) y táctico (Planes de Ordenación de los Recursos Forestales)
- Implementación de medidas de gestión forestal sostenible y fortalecimiento institucional desde un enfoque participativo. Se realizan en tres apartados: coordinación institucional entre el Estado y las CCAA (Comité Forestal); participación a través de un órgano colegiado que desempeña tareas consultivas y de asesoría (Consejo Estatal del Patrimonio Natural y la Biodiversidad); y seguimiento de los compromisos adquiridos en materia forestal, a través de una serie de informes realizados en distintos niveles (mundial FAO, europeo Proceso Pan- Europeo para la Protección de los Bosques, y nacional a través de una serie de resúmenes que evalúan la gestión forestal sostenible en España)⁴³.

Para que exista una ordenación forestal sostenible a nivel mundial es necesario que los marcos institucionales, jurídicos y normativos estén internacionalmente consensuados. El organismo que se ocupa de esta tarea es la FAO que, como ya se dijo anteriormente, cada cinco años elabora un informe en el que evalúa la gestión de los recursos forestales mundiales (FRA,- *Evaluación de los Recursos Forestales Mundiales*). El último, de 2010, tiene en cuenta siete elementos que intervienen en la sustentabilidad de los mismos: la extensión de los recursos forestales; la diversidad biológica de los bosques; la salud y la vitalidad de los mimos; las funciones productivas de los recursos forestales; las funciones protectoras; las funciones socioeconómicas de los bosques y los marcos jurídicos, normativos e institucionales.

Las conclusiones que se obtienen del estudio de cada uno de estos siete puntos son realmente vagas. El acceso a datos fiables no es fácil pues en los propios informes de la FAO algunos de los países tenidos en cuenta para realizar el análisis no aportan datos suficientes como para poder establecer unas cifras certeras del panorama mundial en cuanto a organización de bosques. Sin embargo, poco a poco, se observan ciertas

⁴³ Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, *Política Forestal en España*, <http://www.magrama.gob.es/es/biodiversidad/temas/politica-Forestal/politica-Forestal-en-espana/index.aspx>, (Consulta: 13/10/2013).

tendencias positivas en cuanto al descenso de la deforestación, la creación de marcos legales e institucionales, el incremento en el número de personas que estudian ciencias forestales y el crecimiento de la superficie de bosque destinada a la protección del suelo y del agua y a la conservación biológica a nivel mundial⁴⁴. En este sentido, uno de los factores que más peso ha tenido en la conservación y defensa de la biodiversidad es el sensible crecimiento de las áreas protegidas (parques naturales, reservas, monumentos naturales, paisajes)⁴⁵. Representan el 13% de los bosques del mundo y desempeñan un papel relevante en cuanto a la conservación de la naturaleza a largo plazo, sobre todo en cuanto al equilibrio de sus ecosistemas y a la preservación de los valores culturales que llevan asociados.

Por último, hay que añadir que, para conseguir una ordenación forestal sostenible, es fundamental la toma de conciencia social del papel que representan los bosques en el mundo. Desde numerosas plataformas y cada vez con más frecuencia se anima a establecer un consumo responsable, no malgastar recursos, reutilizar, reciclar, o a usar tecnologías respetuosas con el medio ambiente. Se pone el acento, especialmente en aspectos que puedan traducirse con facilidad en términos monetarios y ambientales. Pero, como se apuntó al comienzo, el bosque es, en su diversidad, una unidad indisoluble en la que el factor cultural desempeña un papel primordial. Un bosque no es sólo una fuente de extracción de recursos, ni un sumidero de CO₂, ni un regulador del clima, ni un garante de biodiversidad, incluida la humana. El bosque es una construcción cultural que ha acompañado al hombre desde la más remota antigüedad. Comprender el alcance que tiene la elaboración de este concepto a lo largo de la historia, su simbología y su significado son también cuestiones imprescindibles para la supervivencia de estos espacios.

⁴⁴ FAO, *Evaluación de los recursos...*, op. cit., p.199.

⁴⁵ Un «área protegida» es un espacio aéreo, terrestre o marino que, en reconocimiento a sus valores naturales sobresalientes, está específicamente dedicado a la conservación de la naturaleza y sujeto, por lo tanto, a un régimen jurídico especial para su protección.

2. EL BOSQUE SIMBÓLICO

“Como lugar donde florece abundante vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de este y símbolo de la tierra”⁴⁶.

Existe una intuición que cautiva al hombre moderno cuando contempla un bosque o contacta con sus habitantes nativos. Como si en la memoria colectiva reverberara el recuerdo de una época en la que aún no se había abandonado la penumbra de la selva. Al pensar en el bosque, se «vuelve» a un lugar a mitad de camino entre lo real y lo construido por la imaginación colectiva, pues la naturaleza de este concepto es profundamente simbólica. En este sentido se puede comenzar a rastrear su significado desde el principio del lenguaje, desde el pensamiento mítico o desde el origen de la religión, invenciones todas ellas del entendimiento para ordenar un mundo que no se sentía ya homogéneo, sino tremendamente diversificado.

La salida del hombre del orden natural en el que había vivido se convirtió en un camino sin retorno. Y el mundo que se abría ante sus ojos requería una explicación que iba más allá de lo puramente físico. Ya no podía enfrentarse a la realidad directa que, como apuntaba Ernst Cassirer, parecía “retroceder en la misma medida en la que avanza su actividad simbólica”. Establecía puentes entre él y el mundo mediante estructuras simbólicas como el lenguaje, el mito la religión o el arte. Funciones que el antropólogo consideraba próximas por su naturaleza metafórica. El hombre primitivo, decía Cassirer, no conocía el mundo más que a través de ellos y era a través de ellos que lo explicaba porque, además de racional, el ser humano era un «animal simbólico»⁴⁷.

⁴⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, p. 112.

⁴⁷ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 48-49.

2.1.- Una selva de palabras: aproximación etimológica al significado de bosque

“ Lo que no tiene nombre (*wu ming*),
es el principio de todos los seres.
Lo que tiene nombre (*you ming*),
es la madre de todas las cosas”⁴⁸.

Del mismo modo que han ido disminuyendo en el mundo las hectáreas de bosque primario, las palabras que designan el bosque, han ido siendo despojadas de la cualidad de salvaje y se han colmado de connotaciones más domesticadas. Además, como la naturaleza del bosque es polimorfa, no existe una palabra específica que por sí sola que reúna toda la variedad semántica de este concepto⁴⁹. De hecho, Albaigés recoge numerosas palabras afines en la entrada «bosque»:

“Arboleda es un sitio poblado de árboles, especialmente sombrío y ameno; un bosque es un sitio poblado de árboles y matas; se llama espesura cuando la densidad de estos es muy grande; un boscaje es un bosque pequeño; la floresta es un lugar de plantas frondoso y ameno; distinto término es la foresta, que es un lugar poblado de plantas forestales, o sea, de bosque destinadas a la explotación; lo contrario es selva, cuando el terreno es muy

⁴⁸ LAO ZI, *El libro del Tao*, (Tr., prólogo y notas Juan Ignacio Preciado), Madrid, Alfaguara, 1978, p. 91.

⁴⁹ Para la elaboración de este apartado se han consultado los siguientes diccionarios:

ALBAIGÉS, Josep M., *Diccionario de palabras afines con explicación de su significado preciso*, Madrid, Ed. Espasa, 2001.

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, (Edición facsímil de la de 1611 por Martín de Riquer), Barcelona, Alta Fulla, 1993.

DRAE. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 2001.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.

ROSAL, Francisco de, *Diccionario etimológico*, (Ed. facsímil a cargo de Enrique Gómez Aguado), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

ROBERTS, Edward A., PASTOR, Bárbara, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

SEBASTIÁN YARZA, Florencio I., *Diccionario griego-español*, Barcelona, Ramón Sopena, 1984.

SEGURA MUNGUÍA, Santiago, *Diccionario etimológico latino-español*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1985; *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2006.

inculto; el parque es un terreno de plantas y cercado, destinado habitualmente al recreo”⁵⁰.

Actualmente, la palabra más utilizada para referirse a un lugar frondoso, poblado de árboles y matas es «bosque», término que, según Corominas, tiene un origen incierto y su etimología aún arroja dudas acerca de su procedencia. Resulta probable que surja del catalán u occitano *hosc*. Es una palabra común en el norte de Italia (*bosco*), en Francia (*bois*) y entre los idiomas germánicos (*busch*). Existe discrepancia acerca de su filiación que para unos estaría en el bajo latín *boscus*, ('bosque') y para otros, en el germánico *busk*, ('bosquecillo'). Corominas no encuentra probable la procedencia del un origen del griego *βοσκή*, recogida ya por Francisco del Rosal, que significa 'pasto'.

Otra hipótesis relacionada con el origen de la palabra «bosque» es la conexión con el término «buscar» que algunos han observado. Ya lo advirtió Covarrubias en el siglo XVII, en cuyo diccionario se puede leer lo siguiente, en la entrada que dedica a *buscar*:

“Buscar: vale inquirir: díjose de la palabra bosque, en lengua gótica, busche, que vale espesura montuosa, acomodada para criarse y esconderse en ella la caza, los cazadores o monteros para descubrirla dan la vuelta al bosque, que podemos decir bosquear, y de allí se dijo buscar, de donde se tomó para significar, hacemos diligencia, por hallar lo que está escondido y no se nos ofrece con prontitud dónde pueda estar”⁵¹.

Sin embargo, «bosque» no puede ser el origen de «buscar», ya que es un término que no se encuentra en nuestra lengua hasta una fecha tardía, hacia el siglo XV. En los documentos y textos medievales se empleaban otros como *soto*, *nemus*, *silva* y, sobre todo, «monte», un vocablo ambiguo ya que designaba tanto a la montaña como al bosque⁵². En cambio, «buscar» es una palabra que apareció en la lengua castellana y gallega tres siglos antes. Con lo cual «buscar» podría estar en el origen de «bosque».

José María Anguita, en un estudio reciente, defiende la hipótesis de que el significado de «buscar», término que Corominas también considera de origen incierto, procedería de una fusión entre la semántica del verbo latino *poscere* ('demandar', 'pedir') y de otro importado desde Europa central, *boscare* o *buscare* ('hacer algo en el bosque') que se fija en el

⁵⁰ ALBAIGÉS, Josep M., *op. cit.*, p. 67.

⁵¹ COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, p. 160.

⁵² CARLÉ, María del Carmen, “El bosque en la Edad Media...”, *op. cit.*, p. 298.

noroeste peninsular en el siglo XI y precede a la acuñación de «bosque». Derivado del fránico *bûsk* o del gótico *buska* ('leño', 'estaca'), de donde salieron los franceses *bûcher* ('cortar leña') y *débucher* ('salir del bosque') y que en el castellano dio «buscar» que, en origen, habría significado 'ir a coger leña' o 'surcar', 'ir por los bosques'⁵³.

La palabra «buscar» denota la acción de perseguir una cosa que se encuentra oculta, escondida. En este punto, se hace necesario incluir otra palabra emparentada con «bosque»: «emboscar» o «emboscarse». «Emboscar» es poner a gente oculta en un sitio para una operación militar o para 'atacar a alguien' o también 'escapar' o 'escondarse en la espesura'. Y es que los bosques tuvieron una importancia crucial en las guerras tanto desde el punto de vista táctico como desde el estratégico. Por un lado permitían a las tropas mantenerse ocultas mientras espiaban al enemigo, lo atacaban por sorpresa y volvían a guarecerse rápidamente para esquivar la respuesta. Por otro, mantenían al que los ocupaba a salvo del fuego del adversario, que debía avanzar al descubierto y, cuando procedía la retirada, ésta podía producirse fácilmente⁵⁴. Sin embargo, el emboscarse o la emboscadura, no podía ser nunca una acción prolongada en el tiempo, pues el bosque no fue nunca un lugar para permanecer. La fuerza y la eficacia de la estancia en el bosque radicaban en su carácter eventual.

De otra parte, tampoco es certero el origen de «foresta», que podría proceder del francés antiguo *forest*, hoy *forêt* o del fránico *forhist*, colectivo de *forha* ('pino'). La etimología del término francés ha sido muy discutida. Algunos la hacen derivar de las palabras latinas *foris* ('fuera') y *stare* ('estar') y da también lugar al inglés *forest* y al alemán *forst*. El verbo latino *forestare* significaba 'mantenerse fuera', 'excluir'. Una palabra que comenzó a usarse con mayor profusión a partir de la Edad Media. Según Jacques Le Goff, la aparición más antigua de este término se encuentra en un diploma del año 648 para la abadía de Stavelot-Malmédy atribuido a Sigiberto III en el que se dice: "En nuestro bosque llamado Ardenne, vasta soledad donde se reproducen animales salvajes"⁵⁵. Se hace alusión a la soledad de estos parajes que eran una *silva forestis*, espacios que dependían de *forum* ('tribunal') real, palabra que también podría estar relacionada con el origen del término que se está analizando. Este vocablo, en principio, designaba los cotos de caza reales y tenía un valor

⁵³ ANGUITA JAÉN, José María, "Acercamiento etimológico al cast. (gall.-port.) «buscar»: lat.: «poscere»", en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, vol. 27, nº2, 2007, pp. 197-216.

⁵⁴ *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana*, tomo IX, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 247-248.

⁵⁵ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1985, p. 31.

jurídico. En este sentido, sugería la declaración de un terreno fuera del aprovechamiento común con carácter de vedado. Se refería a los bosques que se extendían más allá de los muros de la ciudad en los que se protegía la vida salvaje y que estaban destinados a proteger la caza, que se convirtió en un ritual fundamental para reyes y nobles. Un privilegio real o aristocrático sobre un territorio que se encontraba fuera de los límites del asentamiento humano y del que solían estar excluidas las clases más populares. Eran zonas que estaban «fuera» de la ley común, sometidas a una legislación específica que amparaba la caza real y que muchas veces incluían terrenos no boscosos. En este sentido, se comenzaba a definir un espacio diferente a través de una consideración eminentemente política⁵⁶.

«Foresta», en castellano, gracias al accidente fonético de la repercusión de líquida, se cambió en «floresta». Una forma que se afianzó por el influjo de «flor» que provocó, en el uso común y sobre todo en el poético, la aplicación de este término a un lugar ameno, agradable y deleitoso, cubierto de árboles y flores, en lugar de a una selva adusta. También significa reunión de cosas agradables y de buen gusto. Sin embargo, «floresta» aparece en algunos textos, a menudo en los libros de caballería, también con el sentido de bosque grande y espeso, como recoge Corominas. Ambas acepciones las utilizó también Cervantes en algunos pasajes de *El Quijote*. Por ejemplo, en el capítulo X de la segunda parte se puede leer:

“Y así, prosiguiendo su historia, dice que así como don Quijote se emboscó en la floresta, encinar o selva junto al gran Toboso, mandó a Sancho volver a la ciudad (...)”.⁵⁷

En cambio, en el capítulo L de la primera parte se describe la floresta de la siguiente manera:

“¿(...) se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa? Allí le parece que el cielo es más transparente y que el sol luce con claridad más nueva. Ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van

⁵⁶ JACKSON, John B., *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 108-109.

⁵⁷ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, (Edición del Instituto Cervantes; Dir. Francisco Rico; col. Joaquín Forradellas; estudio preliminar Fernando Lázaro Carreter), Barcelona, Instituto Cervantes: Crítica, 1998, p. 700.

cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas, que oro cernido y puras perlas semejan (...)"⁵⁸.

Otra palabra análoga a «bosque» es «selva». Ésta procede del latín *silva* que, a su vez, deriva del griego *εὔλον* o *χγλον* ('madera'), según el *Diccionario etimológico...* de S. Segura Munguía, y describe un bosque con matorrales y lleno de maleza en el que habitan animales salvajes. Este término fue desplazado por «bosque» y quedó relegado al terreno de lo poético y lo arcaico según Corominas. También «jungla», vocablo que es un préstamo del inglés *jungle*, procedente, a su vez, del hindi *jangal*. En sánscrito *jaṅgala*, terreno inculto ya sea por exceso de vegetación o por su extrema aridez, denota un bosque deshabitado, denso y de vegetación impenetrable y también hace referencia a una situación de confusión y desorden.

Algunos estudiosos han relacionado el término latino *silva* con la palabra griega *hýlē* (ὑλή), fonéticamente cercana a las citadas anteriormente *εὔλον* y *χγλον* ('madera'). Esta ilación ya aparecía en los *Comentarios sobre Virgilio* de Marco Servio Honorato, autor italiano del siglo IV, cuyo libro sobre el poeta romano fue una obra escolar esencial entre los estudiantes del siglo IV al XIV: "Lo que los griegos llaman *hyle*, lo denominaron los poetas *silva*, que es la masa caótica de la cual todos los elementos fueron creados"⁵⁹. Así quedó designado el bosque como la manifestación del caos que precede a la forma en el sentido que le dio Aristóteles. Esta relación se mantuvo durante la Edad Media a través de otras obras como el *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio del siglo V o el *Comentario al Timeo* de Platón, escrito por Calcidio en el siglo VI. Alain de Lille, poeta y teólogo francés del siglo XII aseveraba: "Se denomina materia primordial aquello que los griegos los griegos llaman *ylé*, los latinos *silva*, y que también Platón también denomina *silvam*"⁶⁰.

En un principio, *hýlē*, significaba 'selva', un bosque inculto, tupido y exuberante que se relacionaba en el mundo antiguo con el poder generador de lo femenino⁶¹. También hacía alusión a la leña cortada y a la madera y, quizás por extensión, acabó por referirse a la

⁵⁸ *Ibíd.*, 569 y 570.

⁵⁹ PHIEHLER, Paul, *The visionary landscape*, London, Edward Arnold, 1971, p. 75.

⁶⁰ *Ibíd.* p. 76, nota 12.

⁶¹ Según se recoge en la obra citada de Florencio Sebastián Yarza, existen otras palabras en griego que parten de la raíz *ὑλη* y que denotan conceptos cercanos al bosque: *ὑληεὶτης*, habitante de las selvas, Silvano o Pan; *ὑληήεις*, cubierto de árboles o que vive en las selvas.

materia como sustancia primordial y creadora. Robert Harrison (1954) encuentra extraño que los romanos tradujeran *hýlē* por *materia* contando con el derivado *silva*. Pero advierte que la propia palabra *materia* no se aleja demasiado de los bosques, pues también quiere decir ‘madera’ y *materia* tiene la misma raíz que *mater*, (‘madre’)⁶².

Hay que señalar que entre los antiguos griegos y romanos existían otros términos que también designaban el bosque. Tanto el latino *nemus*, como el griego *νεμος* hacían alusión a bosques con pastos pero también se refieren a pequeños bosques sagrados. Entre los celtas a estos bosquecillos sacros se les denominaba *nemeton*. Estas voces comparten la raíz indoeuropea *nem-*, que apuntaba a la acción de distribuir, dividir o recortar y también lo hace al concepto de cielo. Así, estos lugares eran bosques o lugares en los claros de los bosques que estaban aislados, espacios protegidos porque se consideraba que estaban habitados por algún dios. También las fronteras naturales de las zonas habitadas en Roma, la *res publica*, se trazaron en la linde de los bosques sin domesticar. Estas áreas en el mundo antiguo, tenían la consideración de *res nullius* o tierra de nadie. Y es posible que la misma palabra *nemus* esté relacionada con *nemo* (*nehemo*; *hemo*=*homo*), que quiere decir ‘nadie’, ‘ninguno’⁶³.

También en Roma se denominaba *lucus* a los bosques sagrados. *Lucus* procede de la raíz indoeuropea *leuk-*, que da en sánscrito *lōkah* (‘espacio libre’). *Lucus* pudo ser en un principio, un espacio libre dentro de los bosques, es decir, un claro y, después la palabra pasó a significar bosque sagrado. Es posible que la misma raíz *leuk-* esté relacionada con el origen de *lux*, ‘luz’, de *lustrare*, purificar a través de un sacrificio o de *lustrum*, guarida o lugar salvaje. Incluso puede que esté conectada con *luxus* (del griego *lýo*, ‘yo suelto’ y del latino *luo*, ‘desatar’), que significa dislocado, salido de su sitio, desenfreno o libertinaje. También con *luxuria*, abundancia excesiva o vegetación exuberante y que después denotará el exceso de ardor sexual que dará lugar a la palabra «lujuria»⁶⁴. Lo anterior se puede

⁶² Hay que tener en cuenta que, aunque procediendo de raíces diferentes, el concepto de bosque en muchas lenguas conserva esta polisemia: en el francés *bois* y en el inglés *wood*, significan tanto madera como bosque. HARRISON, Robert P., *Forests. The shadow of civilization*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 28. También han hecho alusión a esta relación James Frazer y Lucien Lévy-Bruhl según recoge el artículo de PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio, “La concepción simbólica de la materia”, en ORTIZ-OSSÉS, Andrés, *Metafísica del sentido*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, p. 173.

⁶³ HARRISON, Robert P., *Forests*,..., *op. cit.*, p. 49.

⁶⁴ BROSE, Jacques, *Mythologie des arbres*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, pp. 218-219.

conectar con el dominio del lúbrico Pan o con los ritos exaltados y caóticos de Dionisos/Baco que tenían lugar en los bosques.

Puede comprobarse que «bosque» es una palabra relativamente nueva en la lengua castellana. Del mismo modo que lo son *forêt* en la francesa o *forest* en la inglesa, en conexión directa con *foresta*. Según advierte el geógrafo John Brinckerhoff Jackson en la obra ya citada, *Descubriendo el paisaje autóctono*, durante la Edad Media el mundo estaba dividido en tres espacios: uno era en el que vivía el hombre, otro el de los espacios abiertos destinados a que pastase el ganado y un tercero que estaba más allá de ambos. Estos lugares en latín se denominaban *ager*, *saltus* y *silva*, correspondiendo este último a la tierra salvaje. Otras palabras como *wood*, *weald* o *wald*, que derivan todas de *wild* ('naturaleza salvaje', 'bosque'), se empleaban con anterioridad a *forest* para denominar extensas áreas arboladas inhóspitas y silvestres.

Desde tiempos muy remotos parece que se distinguía claramente entre el núcleo del bosque primitivo, salvaje o «heroico», en el que vivían dioses y donde se gestaron los mitos y el bosque que las comunidades explotaban para subsistir. En algunas zonas de Europa a estos lugares antropizados se les denominaba *march* ('marca'), pues eran una zona fronteriza entre el espacio montaraz de la selva cerrada y el del habitar humano. La palabra *march* está en relación con el vocablo margen porque el bosque era una frontera durante el Medievo, un elemento fundamental en la delimitación del territorio⁶⁵. No sólo entre la espesura salvaje y el espacio domesticado, sino también entre distintas entidades políticas, ámbito en el que desempeñaba un papel esencial de cara a la defensa de los territorios. Pues hay que mencionar que hasta el nacimiento de los estados modernos apareció el concepto de frontera lineal con una connotación mucho más cercana a la que se tiene en la actualidad⁶⁶.

Después de este recorrido terminológico-etimológico se puede constatar que desbrozar la palabra «bosque» para obtener un significado concreto es una tarea prácticamente imposible. «Bosque», al igual que *forest* o *forêt*, que son quizás los términos más usados para referirse a este emplazamiento, son palabras imprecisas y de orígenes vagos que ya no

⁶⁵ JACKSON, John B., *Descubriendo...*, op. cit., p. 106-107.

⁶⁶ CLEMENT, Vicent, "La frontera y el bosque en el Medievo. Nuevos planteamientos para una problemática antigua", en *Actas del Congreso: La Frontera Oriental Nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XIV)*: Lorca-Vera, Almería, 22-24 de noviembre de 1994, pp.325-334,

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=994359>, (Consulta: 12/01/2014).

se refieren expresamente a la condición más salvaje de la espesura. Por otro lado, surge un problema a la hora de tratar de establecer un vocablo que tenga una correspondencia exacta en todos los idiomas. Cada país o cada pueblo, desarrolla unas costumbres particulares que después se reflejan en sus distintas lenguas en función de la carga semántica. El bosque, si es que algún día lo fue, no es un espacio perfectamente definido y su indefinición crece con el paso del tiempo. Según las palabras de Jackson, parece que el antiguo bosque multiuso:

“estuviera siendo reemplazado por una multitud de bosques con un destino especial científicamente organizado: bosques comerciales de una sola especie de árboles, bosques para el recreo público con carteles informativos sobre los árboles, bosques para la gestión de cuencas y el control de inundaciones, bosques como ecosistemas modelo, bosques como barreras de sonido, bosques como obras de arte, pero ya no bosques como tales. Y cuando sucede esto, la palabra se abandona por faltarle precisión, y volvemos otra vez más a los márgenes de las tierras arboladas, sólo que serán el margen de las autopistas”⁶⁷.

Pero es precisamente esa falta de precisión la que permite que la palabra «bosque» acoja significados discordantes. Bosque es un espacio domesticado que conserva toda la evocación de lo salvaje, un lugar ameno para el deleite estético y espesura tenebrosa. Es una madrastra hostil y al mismo tiempo es una madre fértil, nutricia y espiritual. Es fuente de recursos inagotable y también santuario. Espacio vedado en el que habita la divinidad y lugar de desenfreno. Es un escondite para los proscritos y un camino de búsqueda y hallazgo para los neófitos, pues entre muchos pueblos ha sido uno de los lugares elegidos para la realización de ritos iniciáticos. Casa del hombre y tierra de nadie, es núcleo de la condición salvaje, margen de la civilización y origen inseparable de la misma.

⁶⁷ JACKSON, John B., *Descubriendo...*, op. cit., p. 110.

2.2.- Mitos cosmogónicos y antropogónicos del bosque

“El mito no es historia ocurrida en un tiempo anterior; es realidad intemporal que se reitera en la historia”⁶⁸.

El mito es una de las primeras manifestaciones culturales de carácter simbólico elaboradas por el hombre. Es una forma de ordenar, de interpretar el mundo y de organizar la cultura. Partiendo de la percepción sensible, transforma lo individual en algo universal que está encaminado al conocimiento. Siguiendo la línea marcada por Cassirer, el mito ofrece una doble cara: por una parte, se organiza de forma conceptual mediante la voluntad de querer sistematizar el mundo y, por otra, tiene una naturaleza perceptiva. Esta percepción se aleja radicalmente del mundo teórico, pues no es estanca ni clasificatoria, sino fluida y fluctuante y está llena de cualidades emotivas que operan en el ámbito de la inmediatez⁶⁹.

Según la teoría de Cassirer, el mito no se desenvuelve en la esfera de la creencia dogmática y no es tampoco explicable desde parámetros puramente intelectuales. Considera que se sustenta en la percepción sensible y en el sentimiento, es sintético y no analítico como el pensamiento científico que clasifica, sistematiza y divide. Sin embargo, en el pensamiento mítico no hay diferencia entre los distintos ámbitos de la vida, no hay una escisión profunda entre el hombre y la naturaleza. Esa naturaleza es la gran sociedad en la que los hombres no ocupan un lugar destacado porque son una parte más de la misma, nada es estático, todo es susceptible de variación y metamorfosis⁷⁰.

La idea de totalidad del pensamiento mítico es matizada posteriormente por Claude Lévi-Strauss. Para él, lo que hace la ambición totalitaria de la mente salvaje es brindar al hombre la ilusión de entiende el universo. Ese conocimiento no se debe, como mantenía Malinowski, a la necesidad pues no tiene un carácter utilitario. Tampoco es meramente emocional o místico, como consideraba Lévy Bruhl, sino que es desinteresado e intelectual. No obstante, no es asimilable al pensamiento científico precisamente por el afán que tiene el pensamiento mítico de abarcar la comprensión total del universo a partir de unos

⁶⁸ JÜNGER, Ernst, *La emboscadura*, op. cit., p. 73.

⁶⁹ CASSIRER, Ernst, op. cit., p. 119 y ss.

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 123 y ss.

medios muy sencillos. Si no se comprende todo, no se puede explicar nada, al contrario de lo que sucede con la ciencia, que divide las cuestiones que se le plantean en tantas partes como precise para su resolución⁷¹.

En la necesidad de explicar el mundo que le rodeaba, el hombre ancestral tenía que dar cobertura a sus inquietudes a partir de las cosas que le eran familiares. Otorgaba a cuestiones materiales significados universales, trascendentes, difíciles de explicar desde el punto de vista lógico. Una de las interrogaciones esenciales en la que convienen todas las culturas es la relativa al origen del mundo, que va unida, de manera inapelable, al origen del hombre. La respuesta a estas cuestiones se canalizó en muchas culturas a través de mitos que contaban la filiación de los hombres y los árboles. A continuación se han seleccionado algunos de los más significativos para constatar que, la identificación con el árbol y con los bosques se puede rastrear desde las leyendas más antiguas de la humanidad.

El árbol Cósmico

La mayor parte de la comunidad científica coincide en sostener que los primeros hombres dieron sus primeros pasos en la sabana. No obstante, los datos que proporcionan ciencias como la paleobiología indican que el escenario en el que se desarrollaron era infinitamente más frondoso que el actual. La convivencia con los bosques tenía que ser necesariamente estrecha por los recursos que éstos les debían proporcionar. Por ello, no resulta extraño que en su afán por ordenar el mundo y dar una explicación tanto al origen de éste como del propio ser humano, en las cosmogonías de muchas culturas de la tierra aparezca el Árbol Cósmico representando el eje del universo y el propio cosmos⁷².

Muchas culturas que no tuvieron contacto alguno entre sí tienen árboles cósmicos en sus mitologías. Estas semejanzas es probable que procedan sobre todo, de un modo de pensamiento análogo que fluye de manera natural. Pues la esencia misma del árbol hace

⁷¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 37-51.

⁷² Aunque este estudio se centra en el análisis del bosque como masa de árboles, hacer referencia al árbol es necesario. Ya se ha comentado al comienzo que Jung otorga el mismo significado a uno y otro. El árbol es entelequia del bosque, por tanto, sus simbologías son equiparables y complementarias.



Fig. 1.- *Fresno Yggdrasil*, Manuscrito islandés AM 738 4to., 1680, Reikiavik, Árni Magnússon Institute.



Fig. 2.- *Árbol de la vida*. Relieve de la habitación del trono de Ashurnasirpal II, Arte Neo-Asirio, 870-860, a. C., British Museum, Londres.

referencia a una estructura fuerte y poderosa. Es una entidad que remite de manera espontánea a los ciclos de regeneración, de vida y muerte y deviene por tanto, en una manifestación palpable del dinamismo vital:

“La alquimia ha visto la unión de los opuestos bajo el símbolo del árbol, y por eso no es muy de extrañar que lo inconsciente del hombre actual, que ya no se siente cómodo en su mundo y no puede basar su existencia ni en lo pasado que ya no es ni en lo futuro que todavía no es, recurra otra vez al símbolo del árbol de universo, que es también el hombre mismo y que hunde sus raíces en este mundo y crece hasta el polo del universo. La historia de los símbolos describe al árbol como camino y crecimiento hacia lo invariable y eterno que surge por la unión de los opuestos y que con su eterno ser-ya-existente también hace posible la unión. Parece como si el hombre que busca en vano su existencia y hace de ello una filosofía sólo mediante la vivencia de realidad simbólica encontrase el camino de vuelta a ese mundo en el que no es un extraño”⁷³.

Así, el árbol cósmico surgió como uno de los mitos más fecundos y universales que ha producido la humanidad para explicar la constitución del universo y el lugar que el hombre ocupa en él⁷⁴. Era un símbolo de vida inagotable que equivalía en el pensamiento arcaico a la realidad absoluta pues el árbol representa “ya sea de manera ritual y concreta, o mítica y cosmológica, o incluso puramente simbólica, al *cosmos vivo* que se regenera incesantemente”⁷⁵.

Uno de los árboles cósmicos más sugerentes es el fresno Yggdrasill, cuya descripción se encuentra en la *Edda prosaica*, del jurista y escritor islandés Snorri Sturluson (1178-1241), obra clave de la mitología nórdica que hunde su memoria en las tradiciones germanas (Fig. 1). Este fresno maravilloso es el árbol más grande del universo, sus ramas que llegan hasta el cielo cubren todo y sus tres enormes raíces lo mantienen derecho. En el fresno Yggdrasill se concentran los nueve mundos, entre los que se encuentran el reino de los dioses, los infiernos o el mundo de los hombres. En sus raíces se encuentra la fuente Hvergelmir, de la que parten los ríos que hacen fértil y habitable la tierra y que procede del mundo de los muertos. También está el manantial de Mimir, al que no se puede acceder y que proporciona conocimiento y sabiduría. Una tercera fuente es vigilada por Urd o el Destino, la más vieja de las Nornas. Las Nornas determinaban la suerte de los dioses y de

⁷³ JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente...*, op. cit., p. 104.

⁷⁴ BROSSE, Jacques, *Mythologie...* op. cit., p. 32.

⁷⁵ ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, vol. 2, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, pp. 41 y 42.

los hombres como los hacían las Parcas o las Moiras en Roma y en Grecia. Representan el pasado, el presente y el futuro que se corresponden con las tres fases de la luna y las tres edades del hombre⁷⁶.

En algunos textos sagrados de India como el *Atharva Veda* o en las *Upanishads*, también se representa el cosmos como un árbol gigante. Se trata, en este caso, de un árbol que se encuentra invertido, hunde sus raíces en el cielo y extiende sus ramas sobre la tierra. En él se integran todos los mundos y el hombre vive dentro de él. La tradición del árbol invertido también aparece en las doctrinas esotéricas hebraica e islámica (*Tooba*) y se puede rastrear su presencia en manifestaciones folklóricas o rituales que perviven en pueblos tan alejados como los finlandeses o los aborígenes australianos⁷⁷.

La simbología del árbol cósmico se funde, o se confunde algunas veces, con la del Árbol de la Vida y con la idea del *axis mundi*, el centro del universo, como el que crece en el centro del Edén judeocristiano. Asimismo, para los antiguos chinos, el centro del mundo estaba marcado por el punto en el que se erguía el *Kien-mou* que era el árbol de la renovación, del comienzo absoluto del mundo. En otras ocasiones, la representación del universo se hacía a través de *K'ong-sang*, la morera hueca. Esta planta se consideraba hermafrodita y, por tanto, anterior a la separación de los sexos, de la luz y de la sombra, de la tierra y el cielo. Simbolizaba el orden cósmico absoluto y el principio universal. Igualmente, en el *Códice Borgia* se ilustran las antiguas creencias mexicanas acerca del árbol cósmico⁷⁸. Un centro en el que se cruzaban todas las direcciones y que unía lo más alto con lo inferior, la muerte y el renacimiento⁷⁹.

En un himno babilónico que hace referencia al *kiskanu*, en la ciudad de Eridu, que se consideraba como una especie de centro del mundo, del que nacían las fuentes que abastecían de agua a todo el territorio del país. El árbol *kiskanu* tenía un origen celeste, estaba formado de lapislázuli, como la noche sembrada de estrellas. Sus raíces se comunicaban con el abismo primordial y el árbol era la morada del dios de la fertilidad, de la escritura, del arte y la agricultura y de Bau, su madre, protectora de los campos, los rebaños y la abundancia. El *kiskanu* mesopotámico era muy similar en cuanto a su

⁷⁶ BROSSE, Jacques, *op. cit.*, pp. 13-20.

⁷⁷ ELIADE, Mircea, *Tratado...*, (vol. 2) *op. cit.*, pp. 48-51.

⁷⁸ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, "El árbol cósmico en Mesoamérica", en *Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*, vol. 5, 1997, pp. 85-98.

⁷⁹ BROSSE, Jacques, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

iconografía (el árbol se mostraba rodeado de animales terrestres y seres alados que remitían a su origen celestial) a otras representaciones de árboles sagrados que aparecen en el Creciente Fértil (Fig.2) o al árbol primordial de Mohenjo-Daro, en el Valle del Indo que tomaba la forma de una higuera⁸⁰. El pippal es también un tipo de higuera (*ficus religiosae*) que es sagrado para hinduistas y budistas.

Hombres que nacen de los árboles.

El árbol, además de simbolizar el cosmos, en algunos mitos aparecía como el elemento generador del que nacían los hombres directamente. Desde la literatura clásica antigua, se pueden rastrear algunos casos, como el *Mito de las razas* de Hesíodo. En éste se dice que Zeus creó la raza de los hombres mortales, que eran de bronce, a partir de los fresnos⁸¹. En los *Eddas* escandinavos se narra cómo Odín junto con sus hermanos Vili y Ve encontraron en la orilla de una playa dos árboles de los que sacaron a la primera pareja humana: Ask (fresno/varón) y Embla (olmo/hembra) (Fig. 3). Odín les concedió el alma y la energía vital, Vili el ingenio y las emociones y Ve el rostro y los sentidos. En Irlanda también existen leyendas que cuentan cómo el primer hombre salió de un aliso y la primera mujer de un serval. Fuera de Europa, la tradición irania relataba cómo del esperma del primer hombre, Gayomard, nació la planta *rîvâs* (ruibarbo), de la que se escindió la pareja primordial, Mashyagh y su compañera Mashyanagh⁸².

En numerosas ocasiones esta ascendencia mítica no se limitaba a la primera pareja o a algún antepasado heroico, sino que se hacía extensible a todo un pueblo. Por ejemplo, los códices pictóricos *Vindobonensis* y *Selden* muestran cómo los mixtecos de Apoala, en la región mexicana de Oaxaca, nacían de las ramas de los árboles⁸³ (Fig. 4). Incluso se

⁸⁰*Ibíd.*, p. 33.

⁸¹ HESÍODO, *Trabajos*, 145.

Todas las citas de esta obra que aparezcan a lo largo del estudio han sido tomadas de la siguiente edición: HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, (Tr. Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez), Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 83.

⁸² STEWART COLLIS, John, *The triumph of the tree*, London, Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1950, pp. 90-91.

⁸³ HEYDEN, Doris, "El árbol en el mito y el símbolo", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, n.º 23, México, Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1993, pp. 201-219.

hermanaba al hombre con otros animales a través de un origen vegetal común. Es el caso de los Damara, habitantes de lo que hoy es territorio de Namibia, que creen que nacieron del árbol *omumborombonga* al igual que los bueyes o las cebras⁸⁴. O de los Miao del sudeste de China, que rinden culto al bambú porque lo conciben como su antepasado. Creencias similares comparten los aborígenes de Formosa, los Ya-lang de Japón o los Talatog filipinos. Por otro lado, los aborígenes australianos de Melbourne pensaban que el hombre nació de un árbol de mimosa y en India *Udumbara* es el nombre en sánscrito del árbol *figus glomerata*, árbol del misticismo védico, que designa tanto el nombre de la población como a sus habitantes⁸⁵.



Fig. 3.- *Ask y Embla*, Robert Engels 1919.

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn23/414.pdf>,
(Consulta: 15/01/2014).

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ ELIADE, Mircea, *Tratado...*, vol.2, *op. cit.*, pp. 75-76.

La identificación del hombre con el árbol implica una comunión profunda con el medio en el que vive y parece ser un lugar común en casi todo el mundo, incluso entre culturas que no han tenido contacto alguno. Como una suerte de reconocimiento entre ambos al desenvolverse sus vidas en una postura semejante ya que hombre y árbol se mantienen erguidos. También existe una analogía entre la forma del hombre y del árbol, el cuerpo se parece al tronco y los brazos a sus ramas. Se utilizan, además, numerosas metáforas que toman el árbol como punto de partida para referirse a cuestiones eminentemente humanas como el árbol genealógico o cuando se hace referencia a las ramas del saber. Las prolongaciones ramificadas de las neuronas se llaman dendritas, término que procede del griego *δενδρίτης*, que significa árbol.



Fig. 4.- Mixtecos naciendo del Árbol Apoala, *Códice Vindobonensis*, s. XVI (Procedencia: Santiago Apolala, Oaxaca, México), Biblioteca Nacional de Austria.

Existe una solidaridad espontánea que relaciona a los hombres con los árboles de una forma directa y sin interrupción. Por una parte, por la afinidad vital entre ambos y de otro lado, porque desempeña un papel fundamental en el origen de la cultura humana. En muchos lugares del planeta en los que perduran los bosques sagrados, como los *kaya* keniatas, éstos siguen siendo lugares de enterramiento. Dar sepultura a los muertos es una de las tres instituciones, según el análisis que Robert Harrison hace de la *Ciencia Nueva* de Vico, que marcan la estancia de la humanidad sobre la tierra. Los hombres nacen de los robles o de los fresnos bajo los que sus ancestros fueron enterrados. Posteriormente, la inhumación produce una profunda ligazón con el terreno. De este modo, una familia preserva su continuidad «echando raíces» en el suelo, con el humus porque “el humus funda al humano”⁸⁶.

De la tierra como principio generador, nacen los árboles. Todo lo que sale de ella tiene vida y lo que retorna a ella adquiere vida de nuevo. Así, Eliade sostenía que no hay que entender que el hombre vuelve a la tierra porque es mortal, sino que tiene vida por proceder de esa tierra. La muerte no es un final, pues supone el comienzo del regreso a casa⁸⁷. De esa misma tierra nacen los árboles que son fuente de vida, fuerza creadora y realidad primera y última, pues de ellos después desciende el ser humano. Y cuando el hombre muere vuelve a dar origen a la planta formando un circuito sin tregua de vida-muerte-vida.

2.3.- Mitos de origen y culturales

Pelasgo y Arcadia.

Para la mayor parte de los pueblos el acto de instaurar una cultura llevaba implícita la separación de la vida natural. Sin embargo, en los mitos de origen de algunas de las civilizaciones antiguas está presente la voluntad de entroncar su genealogía con el espacio salvaje del bosque. La elevada consideración que se tenía hacia los árboles en el mundo antiguo puede explicar el anhelo de las primeras tribus de emparentarse con estos

⁸⁶ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p.7.

⁸⁷ ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, vol. 1, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 26.

espacios. Un símbolo de orgullo que podría también responder, como Freud observó al explicar las fantasías de los niños hacia sus padres, al afán de esconder la mezquindad de los comienzos de naciones que fueron, posteriormente, grandes y orgullosas⁸⁸. Establecer una relación filial entre una nueva ciudad o entre sus primeros habitantes con la naturaleza virginal e indómita, puede ser considerado, entonces, como una manifestación de prestigio.

Dentro del recorrido periegético que realiza Pausanias en su *Descripción de Grecia*, hay un apartado dedicado a Arcadia. En ningún momento el historiador griego relaciona esta región con el espacio utópico que hace referencia, desde la antigüedad, al mito de la Edad de Oro. Lo que recoge su obra son sus propias reflexiones acerca de las costumbres, monumentos y legados históricos con los que topa a lo largo de su viaje. Concede una veracidad muy significativa al acervo cultural transmitido a través de la tradición oral: “Cuentan los arcadios que Pelasgo fue el primero que existió en el país”⁸⁹. También otorga valor de documento a la poesía, pues cuando cuenta el nacimiento de Pelasgo, lo hace a través de los versos de Asio de Samos, un poeta antiguo especializado en épica genealógica: “Al divino Pelasgo en los montes de altos ramos/ hizo brotar la tierra negra para que hubiese raza de mortales”⁹⁰. Se consideraba por tanto que Pelasgo, el primer habitante de Arcadia, nació de la tierra en el corazón de los bosques. Pelasgo era superior a los demás individuos tanto en fuerza física, belleza e inteligencia. Inventó las cabañas para que los hombres se resguardaran de los agentes naturales y les enseñó también la recolección de frutos para alimentarse⁹¹.

Sin embargo, ni Pelasgo ni su hijo Licaón, que fue el fundador de la ciudad de Licosura, fueron verdaderos promotores de la cultura. Pausanias contrapone las leyendas de los dos reyes anteriores con la de Cécrope, el primer rey de Atenas⁹². Con ello, el historiador griego, se anticipa a los métodos de la antropología estructural. Pelasgo y Licaón no acaban de salir del todo del estadio de naturaleza, en cambio, Cécrope representa la cultura. Aunque nace con forma de serpiente, símbolo de su primera naturaleza ctónica, se metamorfosea en humano. Además, enseña a su gente a cocinar alimentos y prohíbe los

⁸⁸ FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 1948.

⁸⁹ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, VIII, 4.

Todas las citas de esta obra que aparezcan a lo largo del estudio han sido tomadas de la siguiente edición: PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* (Tr. Antonio Tovar), Barcelona, Ediciones Orbis, 1986.

⁹⁰ *Ibíd.*, VIII, I, 4.

⁹¹ *Ibíd.*, VIII, I, 5, 6.

⁹² *Ibíd.*, VIII, II, 3.

sacrificios humanos que Licaón promocionaba. El propio nombre de Licaón procede de λύκος (lobo), con lo que Licosura no debía ser una verdadera ciudad sino una especie de clan semisalvaje. De este modo, los habitantes de la Arcadia no son hombres civilizados, son recolectores que habitan cabañas, comen bellotas y carne cruda como los lobos. Los de Atenas, en cambio, son ya habitantes de una sociedad verdaderamente humana⁹³.

La fundación de Roma.

Algo similar sucedía con los primeros asentamientos del Lacio que dieron lugar a la ulterior ciudad de Roma. En el libro VIII de la *Eneida* se narra el encuentro de Eneas con Evandro, el mítico rey de Palanteo, una de estas pequeñas urbes. Hay un momento en que éste, mostrándole el emplazamiento de la ciudad, dice al héroe:

“Entonces interviene el rey Evandro, el que había fundado el alcázar de Roma: / «Poblaron estos bosques otro tiempo unos faunos y ninfas/ nativos de estas tierras, más una raza de hombres oriundos de los troncos de los rígidos robles. / Sin normas ni arte alguno de vida no sabían uncir los toros al yugo/ y no sabían acopiar hacienda ni guardar la acopiada. Las ramas de los árboles/ y la caza cobrada les iba deparando desabrido alimento. / Primero fue Saturno el que llegó desde el celeste Olimpo/ huyendo de las armas de Júpiter, desterrado del reino que perdiera. / Él fue quien reunió a aquella raza indómita dispersa por las cimas de los montes/ y la sometió a leyes y él quiso que se llamara Lacio, / ya que vivió seguro, oculto de la vista en sus riberas (...)»”⁹⁴.

No es fortuito que Evandro tuviera un origen arcádico pues esta particularidad hacía que la historia de Roma enlazase directamente con la gloria de Grecia. Tampoco es casual que los primeros habitantes de aquéllos bosques sobre los que se asentaba la ciudad de Palanteo, junto al Tíber, fuesen seres semisalvajes. Como tampoco debe ser una coincidencia que Virgilio en el texto original enlazase la palabra *Latium* a *latebra*, que significa ‘escondite’. La espesura ofrecía refugio tanto a Saturno como a Evandro desde la Arcadia; a ese mismo

⁹³ JUARISTI, Jon, *El bosque originario*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 25 y ss.

⁹⁴ VIRGILIO, *Eneida*, VIII. 315-323, p. 384.

Todas las citas de esta obra que aparezcan a lo largo del estudio han sido tomadas de la siguiente edición: VIRGILIO, *Eneida*, (Tr. y notas Javier de Echave-Susaeta), Madrid, Editorial Gredos, 1992.

lugar llegó Eneas, progenitor del pueblo que alcanzó después a ser la gran Roma, una ciudad que igualmente nació al resguardo del bosque⁹⁵.

Cuando Eneas entró en el Elíseo encontró a Anquises y éste le relato cuál iba a ser el linaje al que el héroe troyano iba a dar lugar. Le dijo que Silvio al que engendraría con Lavinia, nacería en un bosque. Silvio fue después el rey de Alba Longa, otra de las ciudades nodriza de Roma. De nuevo se pone de manifiesto el origen salvaje de la ciudad mítica desde la que germinó la Ciudad Eterna. De la estirpe de Silvio nacieron Rómulo y Remo quienes también guardaron una relación muy íntima con el bosque. Los gemelos eran hijos de Rhea Silvia que fue hija del rey Númitor y hermana de Amulio. Este quería asegurarse para sí el trono de Alba Longa y obligó a su hermana a consagrarse como vestal para cerciorarse de que ella no iba a tener descendencia. Pero Marte, el dios de la guerra, la forzó sobre el altar del propio templo. De esta violación nacieron Rómulo y Remo que fueron abandonados para apartarles de la venganza de Amulio. Los encontró la loba Luperca y los amamantó escondida en el corazón del bosque. De nuevo la espesura se convertía en un refugio.

Cuando Rómulo fundó su ciudad lo hizo en un claro del bosque al que acudían todos aquéllos que buscaban asilo y protección. El bosque se convirtió entonces en una frontera contra la que se iba a definir el espacio cívico. El dios de las fronteras sagradas en Roma fue Silvano, que también lo era de las tierras salvajes. Las fronteras de la *res publica* se establecían en la linde de los bosques que en el Derecho Romano tenían la consideración de *res nullius*, es decir, no pertenecían a nadie. El dominio público no iba más allá de los bosques. De hecho, las zonas forestales se denominaban *locus neminis* o «tierra de nadie» y es probable, como se ha visto anteriormente, que *nemus* hiciera referencia a «nadie»⁹⁶. Para que se desarrollase la ciudad se hacía necesaria la separación del bosque. En el bosque no se era nadie desde el punto de vista civil. Cortar el cordón umbilical con la madre-bosque suponía un trauma en el que la función del mito se concebía como una forma de suavizar la angustia de esa escisión y de alguna manera, de seguir manteniendo el vínculo.

⁹⁵ HARRISON, Robert P., *Forests...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 49.

Gilgamesh y el Bosque de los Cedros.

Una de las descripciones más dramáticas de la segregación entre el entorno natural y el hombre se encuentra en la *Epopéya de Gilgamesh*, el héroe más antiguo de la historia escrita. La escritura es elemento que separa la Historia de las etapas anteriores. El nombre de Gilgamesh aparecía en la Lista Real Sumeria como uno de los reyes de la primera dinastía de Uruk, que vivió hacia el año 2700, seis siglos antes de que se escribiera su aventura. En la literatura sumeria y babilonia se le denomina también como «el constructor de los muros de Uruk». Las murallas y la escritura son elementos de civilización pues perduran en el tiempo, separan, protegen y preservan la historia. Gilgamesh, poseído por un intenso deseo de gloria, quería realizar una proeza que le salvase del olvido para que su nombre fuese grabado en un ladrillo⁹⁷.

Decidió entonces emprender un viaje con su amigo Enkidu hacia la montaña que albergaba un bosque sagrado. El Bosque de los Cedros era un lugar real al que llegaban sumerios y babilonios en busca de madera y de resina. En los primeros momentos se acudía al Este, a la región de Elam, pero poco a poco se fueron deforestando estas zonas y las empresas para conseguir madera eran cada vez más arriesgadas ya que los bosques estaban defendidos por tribus salvajes. Los que conseguían superar estas empresas con éxito, alcanzaban una considerable fama⁹⁸. Cuando el héroe llegó allí se enfrentó con el demonio que lo protegía, Humbaba, y lo mató para después cortar los árboles (Fig. 5). Utu, el dios del sol, trató de impedirlo puesto que a Humbaba se le otorgaba un carácter divino, pero su maniobra no prosperó. Gilgamesh y Enkidu desoyeron admoniciones de Utu, iniciaron la aventura y llegaron hasta el Bosque de los Cedros, un momento que se recoge en la tablilla V del poema:

“Quedaron silenciosos, con los ojos fijos en el bosque,/contemplando la altura de los cedros,/contemplando la entrada del bosque./Por donde Humbaba suele pasear hay un sendero/de recto y buen andar./Contemplan al Montaña de los cedros, la morada de los dioses./El santuario de Irnini./En las laderas de la montaña, se levantan, potentes, los cedros,/su fresca sombra está llena de delicias,/en su fronda hay una guarida (...)/Llegaron, pues, al corazón del los montes,/y en el corazón de los montes dejaron de

⁹⁷ *Ibíd.* p. 14 y 15.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 17.

hablar./Ellos admiran los cedros, (...)/Gilgamesh tomó el hacha en su mano/y comenzó a talar los cedros”⁹⁹.



Fig. 5.- Anselm Kiefer, *Humbaba*, 2009, (técnica mixta: fotografía, plomo, óleo cenizas camisa, marco de metal vidrio), 382x576x35.

La primera visión del bosque desde la linde dejó sin habla al héroe sumerio y a su amigo. Había algo que les sobrecogía y que les paralizaba. El bosque era la morada de los dioses. Allí vivía Irnini, diosa del amor y de la fecundidad y también de la guerra. Ella encarnaba las fuerzas creadoras y destructoras de la naturaleza con las que Gilgamesh quería competir. Una vez dentro de la espesura, observaron mudos la majestuosidad de los árboles, los admiraron y fueron conscientes de las delicias que proporcionaban. Sin embargo, nada impidió al temerario rey, que quería ser glorioso, tomar el hacha en la mano y talar los cedros. Gilgamesh cortó la cabeza de Humbaba y cortó los árboles del bosque.

El episodio referido, aunque sea un trasunto de esas expediciones en busca de materia prima, ofrece una interpretación del mito que va más allá. Gilgamesh lo que hace al cortar los cedros es establecer una separación definitiva entre la civilización (murallas, escritura) y el mundo salvaje. No en vano se hace acompañar de Enkidu, que es su *álter ego*, un ser

⁹⁹ *Poema de Gilgamesh*, (Ed. Federico Lara Peinado), Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 163-169.

silvestre y testigo callado del acto del héroe. En algunos relieves se le representa como una especie de fauno, un ser peludo, con cuernos y patas de cabra, una iconografía muy similar a la de Pan o a la de los faunos clásicos. Enkidu encarnaba la naturaleza bravía y era el contrapunto de Gilgamesh, adalid de la civilización. De hecho, el compañero del protagonista ha de morir para compensar la muerte del genio del bosque, Humbaba. A la muerte de su amigo el rey sumerio cayó en un estado de profunda melancolía, como si este pesar fuese un remedo de esa nostalgia que ha acompañado al hombre desde que abandonó la vida en el bosque¹⁰⁰. A partir de ahí, los seres humanos no han dejado de repetir ese gesto:

“La pulsión destructiva contra la naturaleza tiene a menudo causas psicológicas que van más allá del deseo de bienes materiales o de la necesidad de domesticar el entorno. Hay muy a menudo una rabia deliberada y vengativa en la manifestación de esta agresividad, como si se proyectaran sobre el mundo natural las intolerables angustias de finitud que tienen, como rehén de la muerte, a la humanidad. Como una especie de rabia pueril para exorcizar la dolorosa crueldad del destino”¹⁰¹.

El hombre, al cortar los árboles que le cobijaron, se iba separando de un mundo que lo trataba con benevolencia. Poco a poco dejó de parecerse a los dioses, a los animales y a las plantas, con los que formaba una sociedad solidaria y comenzó a erigirse en el rey de la creación. Entonces, como decía Harrison, la dolorosa conciencia de la finitud de su destino le llenó de una rabia pueril. Y no sería extraño que esa misma rabia disfrazada de esperanza ingenua, haya sido la que le llevó a fantasear sobre un regreso incierto al también incierto lugar del que un día partió.

¹⁰⁰ Hace casi una década que Jean Clair comisarió una exposición titulada *Melancolía, genialidad y locura en Occidente* que se exhibió en varias ciudades europeas. En ella se analizaba la melancolía como una constante propia de la cultura occidental, a través del arte y el papel que ha desempeñado como motor en la creación como uno de los principales motores que impulsaban la creación. Puede consultarse el catálogo: CLAIR, Jean (Com.), *Mélancolie, génie et folie en Occident: en hommage à Raymond Klibansky (1905-2005)*, (exposition, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10 oct. 2005-16 jan. 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 fév.-7 mai 2006), Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2006.

¹⁰¹ HARRISON, Robert P., *Forests...*, *op. cit.*, p. 18.

2.4.- Los paraísos inaccesibles

El avance hacia la cultura y la civilización fue alejando al ser humano del hábitat salvaje al tiempo que comenzaba a gestarse en él una conciencia, cada vez más vaga, de aquello que había dejado atrás. Porque el abandono del estado de naturaleza acompañado de un sentimiento nostálgico por la pérdida de algo que no se va a poder recuperar es un lugar común en la cultura occidental. No sorprende entonces que numerosos pueblos alberguen en sus creencias la idea de que existe un lugar idílico, un espacio en el que han desaparecido todos los aspectos penosos y desagradables de la realidad.

Aunque se ha focalizado la cuestión en algunos de los mitos que se han considerado más significativos de la antigüedad occidental, se puede rastrear en muchas culturas la invención de espacios idílicos que recrean la idea de un estado de felicidad original irrecuperable para la humanidad. Son lugares inalcanzables en unas ocasiones por ser morada de los dioses como el Olimpo griego o el monte Meru en India, o de acceso restringido para algunos privilegiados. Así son el *Alcheringa* australiano, un «tiempo del sueño» poblado por los Seres Sobrenaturales que dieron origen a las cosas¹⁰². También el *Shambala* de los budistas, lugar donde brota la sabiduría y viven seres inmortales en perfecta armonía con la naturaleza. El *Bielovodye*, la Tierra de las Aguas Blancas de la antigua Rusia, en la que no transcurre el tiempo y sus moradores no envejecen. O el *Penglai-Shan* chino, el monte donde habitaban los Ocho Inmortales y en el que tenía su dominio la eterna juventud y no se conocía el padecimiento.

Las descripciones que ofrece la literatura de algunos de estos lugares responden a emplazamientos de enorme frondosidad y de fecunda abundancia. Como es el hogar de los dioses sumerios, el Dilmún que se describe en el mito de *Enki y Ninhursag*, recogido en una tablilla de la primera mitad del segundo milenio a. C.:

“La tierra Dilmun, allá en el golfo Pérsico, era pura y además, era limpia y de lo más resplandeciente. Los dioses se la habían reservado como Paraíso. (...) Se sabía que en Dilmun el cuervo no profería graznidos, que el pájaro-*ittidu* no profería grito alguno, que el león no mataba, que el lobo no devoraba a las ovejas. (...) La persona enferma nunca decía: «Tengo mal en los ojos».(...) La mujer anciana no decía: «Soy una mujer vieja».

¹⁰² ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, El Labor, 1985, p.20.

Quien cruzaba el Río, para arribar a Dilmun, no profería palabras de recuerdo, ni añoraba lo dejado atrás. El sacerdote de los lamentos, al ser Dilmun un lugar puro, no precisaba efectuar ceremonias funerarias. El sacerdote cantor tampoco recitaba sus versos en los funerales que no existían. No precisaba actuar en Dilmun, pues no se conocían allí necrópolis”¹⁰³.

Los paraísos de los griegos y de los romanos

La creencia en que existía un lugar idílico sin muerte ni sufrimiento también se encontraba entre los antiguos griegos. Las Islas de los Bienaventurados, los Campos Elíseos o el Jardín de las Hespérides son distintas formas de aludir al mismo motivo en la Grecia antigua. Una de las primeras referencias literarias que aluden a esta tradición se encuentra en el mito de las Edades que Hesíodo recoge en *Los trabajos y los días*, cuando describe que Zeus colocó en el mundo una cuarta raza de semidioses¹⁰⁴:

“el padre Zeus, proporcionándoles vida y costumbres lejos de los hombres, los estableció en los confines de la tierra. Éstos, con un corazón sin preocupaciones, viven en las islas de los bienaventurados, junto al profundo Océano, héroes felices; para ellos la tierra rica en sus entrañas produce fruto dulce como la miel que florece tres veces al año. [Lejos de los Inmortales entre estos reina Cronos]”¹⁰⁵.

Que Hesíodo haga referencia al reinado de Cronos en este verso, considerado por algunos especialistas un añadido ilegítimo, pone en relación directa la cuarta edad con la primera edad, la de oro, en la que también reinaba Cronos. Y se puede observar la similitud de los ambientes que ambas edades describen. Lugares idílicos y placenteros en los que no tenía cabida el sufrimiento y que eran, además, vergeles de opulenta fertilidad:

¹⁰³ LARA PEINADO, Federico, *Leyendas de la antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*, Madrid, Temas de hoy, 2002, pp. 39-40.

¹⁰⁴ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos, “Las Islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 9, 1999, pp. 243-279,

<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9999110243A/31444>,

(Consulta: 18/01/2014).

¹⁰⁵ HESÍODO, *Trabajos*, 164-173.

“En un primer momento, los inmortales que habitaban las morada olímpicas crearon una raza áurea de hombres mortales (...), y vivían como dioses con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria, ni siquiera la terrible vejez estaba presente (...); tenían toda clase de bienes y la tierra de ricas entrañas espontáneamente producía mucho y abundante fruto”¹⁰⁶.

En otros textos aparece esta misma idea nombrada como «Llanura Elisia» (*Ἠλυσία πεδῖα*) o como se denominó en Roma, «Campos Elíseos» (*Elisii Campi*). Los Campos Elíseos representaban la parte del mundo de ultratumba griego al que iban después de muertos, los justos y virtuosos, los guerreros y los héroes. Así se describe en el Canto IV de la *Odisea* cuando Menelao le relata a Telémaco la profecía que Proteo, el anciano adivino del mar, le había vaticinado:

“cuanto a ti, Menelao, retoño de Zeus, tu destino/ no es morir allá en Argos, criadora de potros: los dioses/ te enviarán a los campos elisios, al fin de las tierras, donde está Ramadatis de blondo cabello y la vida/ se les hace a los hombres más dulce y feliz, pues no hay/ allá nieve ni es largo el invierno ni mucha la lluvia/ y el océano les manda sin pausa los soplos sonoros / de un poniente suave que anima y recrea”¹⁰⁷.

En este caso se integra la idea del mito de la Edad de Oro, el paraíso, con la creencia religiosa de otro mundo más allá de la muerte. El espacio del Más Allá se entiende como un lugar ameno. Es un emplazamiento que se situaba donde se creía que acababa la tierra, un territorio que estaba determinado para muchos pueblos antiguos, por la caída del sol. No sólo entre los europeos, también entre los comanches de América del Norte, el lugar por el que se oculta el sol es un amplio valle, feliz, en el que no hay oscuridad y proliferan búfalos y alces¹⁰⁸. Las expresiones el «fin de las tierras» o «los confines de la tierra» que aparecen en los textos citados se sitúan en el oeste, donde estaba también el profundo Océano: “y a las Hespérides, a cuyo cuidado están, al otro lado del famoso Océano, las hermosas manzanas de oro y los árboles que producen ese fruto”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 110-124.

¹⁰⁷ HOMERO, *Odisea*, IV, 561-568.

Todas las citas de esta obra que aparezcan a lo largo del estudio han sido tomadas de la siguiente edición: HOMERO, *Odisea*, (Tr. José Manuel Pabón), Madrid, Editorial Gredos, 1998.

¹⁰⁸ TUAN, Yi-Fu, *Topofilia*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Melusina, 2007, p. 156.

¹⁰⁹ HESÍODO, *Teogonía*, 215.

La gran masa acuática en la antigüedad simbolizaba la inmortalidad y el principio. Así era el elemento agua en las teorías de Tales de Mileto, una noción primordial de génesis. En otras partes de la obra de Homero se puede leer: “e incluso a la corriente del río Océano, que es la proge de todas las cosas”¹¹⁰; “ni el gran río del Océano, de profundo curso, que es de quien todos los ríos y todo el mar, todas las fuentes y todos los pozos manan”¹¹¹. No es tarea fácil hacer corresponder una entidad geográfica con las consideradas «geografías míticas» porque es complicado separar lo que es real y lo que pertenece al ámbito del mito¹¹². Y mucho más difícil cuando hacen referencia a conceptos ancestrales que poco tienen que ver con el actual conocimiento de la geografía. Así sucede con los Campos Elíseos, el Océano, las Islas de los Bienaventurados o el Jardín de las Hespérides, lugares restringidos a unos pocos que estaban situados en un Occidente extremado¹¹³.

La cuestión se complica al unir a la noción del Más Allá con la idea de mundo subterráneo. Pues hay puntos en la mitología antigua en los que estos conceptos se amalgaman y se

¹¹⁰ HOMERO, *Il*, 14. 246.

Todas las citas de esta obra que aparezcan a lo largo del estudio han sido tomadas de la siguiente edición: HOMERO, *Ilíada*, (Tr. Emilio Crespo Güemes), Madrid, Ed. Gredos, 1991.

¹¹¹ *Ibid.*, 21. 196.

¹¹² BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, “Geografía mítica de la Grecia Antigua (I)”, en *Philologia Hispalensis*, nº 8, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 193-214,

http://institucional.us.es/revistas/philologia/8/art_16.pdf, (Consulta: 18/01/2014).

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, “Geografía en la Grecia Antigua (II)”, en *Philologia Hispalensis*, nº 9, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 187-209,

http://institucional.us.es/revistas/philologia/9/art_16.pdf, (Consulta 18/01/2014).

El tema de la «geografía mítica» en la cultura mediterránea antigua ha sido estudiada ampliamente por BALLABRIGA, Alain, *Le soleil et le Tartare*, Paris, Éditions de l'École Hautes Études en Sciences Sociales, 1986.

¹¹³ “Ese era aún el mundo propiamente habitable, el de las regiones templadas, por oposición, (...), a las zonas tórridas y nórdicas, de dudosa o nula habitabilidad. Por otra parte, esa dirección, con mucho preferente, Este-Oeste coincidía con la más fácil orientación, dado que el hombre arcaico depende de sus desplazamientos, en particular marinos, sobre todo de las referencias solares, del orto y del ocaso del sol como puntos decisivos, por más que, (...) también fuese esta una referencia un tanto imprecisa. Se dan así unas coincidencias notables: el eje longitudinal del Mediterráneo como eje de expansión colonial, como signo de la polaridad Este-Oeste y, por tanto, de los conceptos esenciales de luz y oscuridad, tal como se expresa en los conocidos giros homéricos “hacia la aurora y el sol” y “hacia la brumosa oscuridad”, en BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, “Geografía en la Grecia Antigua I”, *op. cit.*, p. 213.

identifica el confín del universo conocido con el mundo de ultratumba situado en el siniestro y oscuro dominio del subsuelo¹¹⁴:

“Yo no me preocupo de tu/ ira, ni aunque llegues a los confines más remotos/ de la tierra y del ponto, donde Jápeto y Crono se hallan/ sentados sin deleitarse con los rayos del Sol Hiperión/ni con los vientos, sólo rodeados del profundo Tártaro”¹¹⁵.

En el mundo romano se advierte una variación del mito en el que el Elíseo aparece como un lugar subterráneo, igual que es el *Annwn* de la tradición celta, o el paraíso esquimal, un lugar que se encuentra bajo la tierra, en el que brilla el sol eternamente y los veranos son perpetuos. En el capítulo VI de la *Eneida*, Virgilio describe cómo Eneas, buscando a su padre desciende al inframundo a través de una gruta que lleva a los reinos de Plutón. Caminando entre siniestros bosques y sombríos olmos, el héroe llega hasta un punto en el que la senda se abre en dos caminos:

“Aquí es donde el camino se bifurca. Este de la derecha, al hilo de los muros/ del gran Plutón, nos lleva hacia el Elisio. En cambio el de la izquierda/ conduce adonde penan los malvados, por él se va hacia el Tártaro impío”¹¹⁶.

Finalmente, el protagonista de la epopeya latina, llega “a la región del gozo, a las praderas verdecidas de sotos venturosos”¹¹⁷, donde moran los justos, los valientes y los virtuosos. La descripción del Eliseo virgiliano vuelve a abundar en la idea de un emplazamiento ameno y frondoso donde reina la tranquilidad entre las praderas y los bosques. Estos edenes no hacían referencia sólo a un periodo venidero, se trataba de un concepto que llevaba implícita la idea de un momento tiempo pasado, un tiempo que ya había sido y al que no podían acceder los hombres de una manera normal, pues sólo llegaban allí muertos o bajo el estado de bienaventuranza.

¹¹⁴ BRIOSO SANCHEZ, Máximo, “Geografía en la Grecia Antigua II”, *op. cit.* p. 193.

¹¹⁵ HOMERO, *Il.* 8. 477-481.

¹¹⁶ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 540-542.

¹¹⁷ *Ibíd.*, 637-637.

2.5.- La expulsión del Edén y la Caída del hombre

“Si viviésemos en jardines, no habría sido posible la religión. Su ausencia nos ha empujado a anhelar el paraíso. El espacio sin flores ni árboles impele a los ojos a mirar al cielo y recuerda a los mortales que su primer antepasado hizo un breve alto en la eternidad y descansó fugazmente a la sombra de los árboles. La historia es la negación del jardín”¹¹⁸.

La misma noción de espacio placentero se descubre también en la tradición judeocristiana. En el *Génesis*, el primero de los libros sagrados, a continuación de los relatos de la creación, aparece una breve descripción del mismo:

“Plantó después Yavé Dios un jardín en el Edén, al oriente, y en él puso al hombre que había formado. Hizo Yavé Dios germinar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista y apetitosos para comer, además del árbol de la vida, en medio del jardín, y del árbol de la ciencia del bien y el mal”¹¹⁹.

En los primeros textos hebreos aparece el término *gan*, que se puede traducir por jardín, huerto o vergel, para denominar este lugar frondoso. Sin embargo, a partir de la traducción griega de *Los Setenta* o *Septuaginta*, hacia los siglos III-II a.C., aparece la palabra *παρδεισος*, que había sido importada por los griegos del antiguo iranio para referirse a los jardines. Sin embargo, este vocablo significaba, literalmente, *pairi* (‘recinto cerrado’) *daeza* (‘por muros’). El término fue utilizado por Jenofonte para describir las enormes posesiones de los reyes aqueménidas en las que convivían zonas de arboleda, jardines y espacios frondosos destinados a la caza. Es «paraíso» el término que se va a establecer tradicionalmente para hacer alusión a ese lugar ideal que enlaza con otros mitos. Tierra de vegetación abundante sin crueldad, sin dolor ni enfermedad. Allí no tienen cabida ni el

¹¹⁸ CIORAN, Emil, *Breviario de los vencidos*, (Tr. Joaquín Garrigós), Barcelona, Tusquets Editores, 1998, p. 3, <http://crimideia.Com.br/blog/wp-content/uploads/2010/02/emil-cioran-breviario-de-los-vencidos.pdf> (Consulta: 20/01/2014).

¹¹⁹ *Gen.* 2, 8.

La edición que se ha utilizado en todas las citas de la *Biblia* que aparecen en este trabajo proceden de la siguiente edición: *La Santa Biblia*, (Traducción de los textos originales bajo la dirección de Dr. Evaristo Martín Nieto), Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.

recuerdo ni la muerte, en ella no hay ni pasado ni futuro porque está suspendida en un momento eterno.

Pero no se trata aquí de enzarzarse en disquisiciones semánticas o etimológicas. La cuestión se centra en extraer una idea que será fundamental en el desarrollo de la cultura occidental y es también importante en el desarrollo de esta investigación¹²⁰: además de asimilar el paraíso con un lugar frondoso que bien podría ser un bosque como convención de partida, el *Génesis* hace también referencia a otra noción elemental, la del pecado original. Ese primer acto que apartó al ser humano del estado de inocencia en que había vivido hasta ese momento y lo arrancó de una supuesta pureza prístina que no pudo recuperar.

El hombre podía haber vivido feliz, inmortal y despreocupado en el jardín del Edén, pero desoyó la prohibición divina y comió el fruto del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Al adquirir el conocimiento salió del estadio de ingenuidad en que se encontraba para precipitarse en una madurez exenta de sosiego que terminaba irremediabilmente en la muerte. Desde ese momento, además, tuvo que conseguir el pan a través del sudor de su frente porque no podía volver al jardín amable del que se nutría sin esfuerzo. Unos querubines con espadas flameantes guardaron para siempre el camino de regreso al Árbol de la Vida (Fig. 6).

Desde la antigüedad los mitos de la Edad de Oro y el Paraíso Perdido han ilustrado este sentimiento de nostalgia de un mundo sin penas y sin culpas, despreocupado y placentero para reflexionar sobre la condición humana, cuyo devenir parece estar señalado por el fracaso. La idea del deterioro de la raza de los hombres ya la había recogido Hesíodo en el *Mito de las razas*, en el que describe el constante deterioro del género humano. La humanidad iba pasando por diferentes estadios que el autor griego equiparaba con distintos metales. Los hombres del principio eran nobles como el oro y semejantes a los dioses pero, edad tras edad, se van envileciendo hasta llegar a asemejarse al hierro, el menos noble de todos los metales a los que se refiere y entre los que se encuentra el propio narrador:

¹²⁰ En el artículo siguiente se puede encontrar un análisis bastante completo sobre el repertorio de malentendidos a que dio lugar la sustitución del vocablo hebreo *gan* por el griego *παράδεισος*: TITO ROJO, José, "El Paraíso es un jardín", en *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Madrid, Abada Editores, 2001, pp. 70-85.

“Y después no hubiera querido yo estar entre los hombres de la quinta raza, sino que hubiera querido morir antes o nacer después. Pues ahora existe una raza de hierro; ni de día ni de noche cesarán de estar agobiados por la fatiga y la miseria; y los dioses les darán arduas preocupaciones. Continuamente se mezclarán bienes con males”¹²¹.



Fig. 6.- Thomas Cole, *Expulsión del Edén*, 1828, óleo sobre lienzo, 101x138 cm., Boston, Museum of Fine Arts.

El filósofo Emil Cioran utilizó a menudo las alegorías cristianas para dar una explicación de la propia historia humana:

“No soy creyente, pero estoy obligado a admitir la existencia del pecado original como idea, quien la tuvo dio en el clavo. La historia del hombre comenzó con una caída. Sin embargo, no puedo aceptar que antes existiera un paraíso; creo más bien que algo se resquebrajó cuando el hombre comenzó a manifestarse, algo se rompió en él, quizá al convertirse en hombre propiamente dicho”¹²².

¹²¹ HESÍODO, *Trabajos*, 174-179.

¹²² ALMIRA, J.L. (pseudónimo de José María Siles), “E. M. Cioran. Los detalles mínimos y las pasiones desencadenadas”, en *El País Semanal*, nº 344, noviembre de 1983, pp. 11-13.

No es fácil describir qué es ese algo que «se resquebrajó», como tampoco lo es el hacer un inventario contable de las consecuencias que acarreó la «caída» metafórica del hombre, lo que sería imposible de medir. Sin embargo, algunas de las secuelas de ese derrumbamiento son el punto de partida de la reflexión que se propone en este trabajo de investigación. Los efectos de la expulsión del paraíso, del abandono del estado de naturaleza, están presentes en algunas expresiones culturales de Occidente. La paulatina separación del entorno salvaje que experimenta la especie humana a lo largo de la historia ha dejado rastros en las manifestaciones artísticas. La detección de algunos ha servido para reconstruir la secuencia de ese abandono y también para determinar si es o no posible establecer un itinerario de regreso.

Como se ha visto en apartados anteriores, el progreso empujó a los primeros seres humanos lejos de los bosques y las selvas que constituyeron su primera morada. Por otra parte los hombres, enarbolando la bandera del progreso, fueron reduciendo la superficie de la masa forestal hasta conseguir que el destino de los mermados bosques que aún perviven sea uno de los principales problemas que se tratan de resolver en los foros políticos y económicos internacionales. Pero no sólo fueron los espacios boscosos los que disminuyeron, también se fue alterando la relación de intimidad que existía entre los sujetos y el entorno natural. La ligazón entre la naturaleza y el hombre al tiempo que va cambiando, va estableciendo nuevos códigos en la comunicación que generan sutiles juegos y modificaciones de los puntos de vista que se imponen en determinados momentos.

En la actualidad, el número de individuos que viven en sociedades tecnológicamente avanzadas va en aumento y cada vez son menos aquellos que habitan en poblaciones rurales. El contacto que establece el hombre de la ciudad con la naturaleza, como ha observado el geógrafo chino Yi-Fu Tuan, es cada vez más indirecto y más limitado y tiene un carácter predominantemente recreativo en vez de vocacional. Los viajes turísticos programados a algunos entornos de interés biológico o paisajístico se realizan en su práctica totalidad sin abandonar el autocar, sin poder poner los pies en el suelo y con una visión de los mismos adulterada por los cristales ahumados del vehículo. Por otro lado, deportes como la escalada, el esquí acuático o las carreras de orientación dentro del bosque predisponen a una comunicación a través de la fricción y la violencia. Se echa de menos en

las comunidades modernas una comunión más apacible y natural con el medio, esa que quizás se daba en tiempos pasados cuando todo caminaba con un ritmo más pausado¹²³.

Hay algo que parece distanciar a hombre y, sobre todo, al occidental de ese sosiego edénico. Una de las observaciones que el citado Yi-Fu Tuan aporta en su estudio sobre la *topofilia* es que para conocer el entorno ideal de un pueblo, no basta con observar simplemente el lugar en que vive. Para acercarse a ese modelo hay que analizar la idea que cada pueblo tiene sobre el mundo que hay más allá de la muerte¹²⁴. El paraíso del *Génesis* es un lugar terrenal, un jardín que está situado en Edén, un lugar pudiera haber existido o no, pero cuya descripción se puede identificar con algún paraje terrestre. Un sitio fecundo, con árboles y cruzado por ríos del que el ser humano ha sido exiliado. Sin embargo, el lugar al que el bienaventurado cristiano accederá después de la muerte, no está en la tierra, sino en el cielo. El Antiguo Testamento contiene algunas referencias al jardín terrenal o huerto ameno del que parte el hombre. Pero del lugar al que se llega después de la muerte, sólo se encuentran unos discretos comentarios el Nuevo Testamento, que lo que sugieren es un emplazamiento celestial que no pertenece al mundo¹²⁵.

Nadie sabe cómo es el paraíso celestial, ningún texto sagrado cristiano ofrece detalle alguno del mismo. Robert P. Harrison ha analizado las diferencias que existen entre el paraíso judeocristiano y el islámico, dos religiones conceptualmente próximas. Una comparación a todas luces intrincada precisamente por la ausencia total de descripciones en la *Biblia* hebrea y por la discreción evasiva de la cristiana. En cambio los versos del *Corán* describen el paraíso islámico a través de un lenguaje eminentemente sensual¹²⁶.

Sura 44

[El paraíso]

51 Los que temen a Dios estarán en lugar seguro, (...)/52 entre jardines y fuentes,(...)/53 vestidos de satén y de brocado, unos enfrente de otros.(...)/54 Así será. Y les daremos por esposas a huríes de grandes ojos. (...)/55 Pedirán allí, en seguridad, toda clase de frutas. (...)/

¹²³ TUAN, Yi-Fu, *op. cit.*, pp.133-134.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 155-156.

¹²⁵ *Lc.* 23, 43; *2Cor* 12, 4 y *Ap.* 2, 7.

¹²⁶ HARRISON, Robert P., *Jardins. Réflexions sur la condition humaine* (Tr. Florence Naugrette), Paris, Éditions Le Pommier, 2007, pp. 171-189.

Sura 55

[Descripción del paraíso]

46 Para quien, en cambio, haya tenido que comparecer ante su señor, habrá dos jardines (...) / 48 frondosos (...) / 50 con dos fuentes manando. (...) / 52 En ellos habrá dos especies de cada fruta. (...) / 54 Estarán reclinados en alfombras forradas de brocado. Tendrán a su alcance la fruta de los jardines. (...) / 56 Estarán en ellos las de recatado mirar, no tocadas hasta entonces por hombre ni genio, (...) / 58 cual jacinto y coral. (...) / 62 Además de esos dos, habrá otros dos jardines, (...) / 64 verdinegros, (...) / 66 con dos fuentes abundantes. (...) / 68 En ambos habrá fruta, palmeras y granados, (...) / 70 en ellos habrá buenas, bellas, (...) / 72 huríes retiradas en los pabellones, (...) / 74 no desfloradas hasta entonces por hombre ni genio. (...) / 76 Reclinados en cojines verdes y bellas alfombras¹²⁷.

Se utiliza la repetición de los distintos elementos del paraíso para enfatizar sobre la idea de recompensa que obtendrán lo fieles de Alá. Además, esta reiteración produce un efecto casi hipnótico que contribuye a reforzar el carácter voluptuoso y mundano del paraíso islámico:

“El jardín es un lugar donde ningún placer material o sensual es rechazado. (...) Frutas, lechos mullidos, vírgenes de grandes ojos, fuentes de agua viva... todo ello al alcance de la mano, disponible de inmediato, para gozarlo sin fin. En suma, el Islam no preconiza ni la negación, ni la represión, ni la sublimación del deseo, como creen algunos; sino que promueve la trascipción del deseo en la vida eterna. La vida terrestre no exige tanto el dominarse o luchar para reformarse moralmente. Exige sobre todo paciencia. El jardín del Edén es el lugar donde se pasa de la suspensión del deseo al goce, de la espera a la posesión, del desierto al jardín. Si tantos aspirantes a la *djihad* islámica consideran la muerte como una bendición, es porque dentro de su creencia, la muerte marca el fin de la espera y el comienzo de la voluptuosidad”¹²⁸.

Harrison, a continuación, pone de manifiesto que sólo Dante, dentro de la tradición cristiana, se ha arriesgado a proponer una representación del paraíso. El propio poeta italiano reconoce la dificultad que entraña la tarea de representar lo irrepresentable, de decir lo que no puede expresarse y de imaginar lo que es inconcebible: “En el cielo que más su luz recibe/ estuve, y vi unas cosas que no puede/ni saber repetir quién de allí baja”¹²⁹. El

¹²⁷ *Corán* (44: 51-55) y (55: 46-76), Consultado en: *El Corán*, (Edición traducción y notas de CORTÉS, Julio), Barcelona, Herder, 2007, pp. 551, 604 y 605.

¹²⁸ HARRISON, Robert P., *Jardins...*, *op. cit.*, pp. 178, 179.

¹²⁹ ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia. Paraíso*, Canto I, 4-6.

viaje parte del oscuro bosque que aparece en el Canto Primero y, al final del libro del *Purgatorio*, llega al Edén, que no parece ser el destino en sí mismo, sino una etapa más en el peregrinaje hacia el Paraíso, pues el protagonista/peregrino abandona el jardín para ascender a las esferas celestiales

Continuando con la explicación del filólogo americano, da la sensación de que el peregrino de Dante rechaza la serenidad edénica en pro del éxtasis celestial. Como si el estado de santidad se pareciese más a un proceso de delirio o de rebasamiento de sí mismo que a una condición de tranquila reconciliación. La felicidad del cielo se describe en los siguientes versos como una embriaguez beatífica, extática, entusiasmada y desasosegada, nada parecido a la atmósfera de quietud que se respiraba en el Edén¹³⁰:

“y de una vista nueva disfrutaba
tal, que ninguna luz es tan brillante,
que con mis ojos no la resistiera;

y vi una luz que un río semejaba
fulgiendo fuego, en sus dos orillas
pintadas de admirable primavera.

Salían del torrente chispas vivas,
que entre las flores se desparramaban,
cual rubíes que el oro circunscribe;

después, como embriagadas del aroma,
al raudal asombroso se arrojaban
de nuevo, y si una entraba otra salía.

«El gran deseo que ahora te urge y quema,
de que te diga qué es esto que ves,
más me complace cuanto más intento;

mas de esta agua es preciso que bebas

Todas las citas de esta obra que aparezcan a lo largo del estudio han sido tomadas de la siguiente edición: ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, (Ed. Giorgio Petrocchi; Tr. y notas Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 1996, p. 517.

¹³⁰ HARISON, Robert P., *Jardins...*, *op. cit.*, pp. 184-185.

antes que tanta sed en ti se sacie.»
De este modo me habló el sol de mis ojos.

Y después: «Son el río y los topacios
que entran y salen, y el prado riente,
sólo de su verdad velados prólogos.

No que de suyo estén aún inmaduros;
más el defecto está de parte tuya,
que aún no tienes visión tan elevada.»¹³¹

El clima en el que se desenvuelve este pasaje se asemeja al de una elevada excitación sexual. Los que llegan a este lugar, donde el brillo de la luz es casi insoportable, se ven arrebatados por una fiebre que les traslada fuera de sí mismos, nada semejante al paraíso del *Corán* en el que reinaba una voluptuosidad pacífica. Ni al Edén terrenal, en el se disfrutaba de una sencilla alegría. El Paraíso Celestial, según las palabras de Robert Graves, “se goza a través de un trance esquizofrénico, inducido por el ascetismo, un trastorno glandular o el uso de drogas alucinógenas”¹³².

Es evidente que el predominio de lo sensorial del paraíso islámico choca abiertamente con la concepción judeocristiana del Más Allá. Parece que sobre todo el cristianismo establece, desde el principio, una lucha sin cuartel contra la materia. El mismo hombre, aunque nacido del barro, no es nada hasta que su dios le insufla el espíritu invisible e intangible que es lo que le concede el hálito de la vida. Incluso, cuando toma el fruto del árbol prohibido y toma conciencia de sí porque sus ojos se abren, lo primero que aborrece es su propia corporalidad. Después es arrojado a una tierra maldita que demandará su sudor para conseguir alimento y a la que volverá convertido en polvo cuando muera. El contacto con el mundo al que se ve precipitado no será, desde entonces, placentero, sino percibido a través de un dramatismo ingrato y doloroso¹³³.

¹³¹ ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia. Paraíso*, Canto XXX, 58-81, pp. 719-720.

¹³² GRAVES, Robert; PATAYI, Raphael, *Los mitos hebreos* (Tr. Javier Sánchez García-Gutiérrez), Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 98.

¹³³ Sigmund Freud en su ensayo “El malestar en la cultura”, analizaba también este desasosiego del hombre arrojado a la civilización canalizándolo sobre todo a través del estudio del sentimiento de culpa. FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura* (1930), (Ed. Mariano Rodríguez González, Tr. Luis López-Ballesteros), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

El tener conciencia de sí mismo supone, al mismo tiempo, una ruptura con una supuesta unidad primordial originaria. Sin embargo, la elección de Adán, estaba determinada desde antes de comer el fruto del árbol prohibido. Justo cuando Dios separa de él a su compañera, está ratificando implícitamente la decisión del hombre, su deseo de alteridad, deseo del otro y de lo que descubre que está fuera de él: “Su deseo todavía oscuro de ser dos rompe ya la unidad primordial, en adelante todo derivará de forma natural, inevitablemente”¹³⁴. Ya estaba sembrado el germen de la desdicha.

Según arroja el análisis relativo a la expulsión del paraíso que hace de Jacques Brosse en *Mythologie des arbres*, la exégesis moderna distingue dos relatos distintos acerca de la creación del hombre en el *Génesis*. En el primero, que responde a un tipo de narración cosmogónica, se nombra a Dios con el término plural *Elohim*¹³⁵. En cambio, en el segundo, que es un mito explicativo de la propia condición humana, aparece el singular *Yahvé*¹³⁶. En el primer caso podría entenderse en el texto cristiano cierta androginia en Adán que procede, al tiempo, de la pluralidad divina: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, (...), macho y hembra los creó”¹³⁷, una dualidad que es explícita en el *Midrash Beresit Raba* judío: “Dios creó a Adán al mismo tiempo macho y hembra”¹³⁸.

La separación de los dos sexos es una premonición del desgarramiento posterior que sucede a una decisión condicionada, desde el principio, por la propia naturaleza del ser humano. La intranquilidad que se respira detrás de esta primera elección que prefiere el deseo a la renuncia y la existencia antes que al ser, es reconocible aún en los hombres de hoy. Una insatisfacción que se vive al mismo tiempo desde la desdicha y la fascinación. Una inquietud que parece propia del hombre occidental que, como advirtió Emil Cioran,

¹³⁴ BROSSE, Jacques, *op. cit.*, p. 365.

¹³⁵ *Gen.* 1. 27 y *Gen.* 6. 1-5.

¹³⁶ *Gen.* 2. 18.

¹³⁷ *Gen.* 1. 26- 27.

¹³⁸ “En todas la tradiciones, los dioses únicos son andróginos, en virtud de una necesidad lógica, y toda creación no puede comenzar sino que por una autodivisión divina; por la distinción de sexos, por la aparición de un o de una consorte, el uno deviene dos. Es en estos términos, al menos que el intelecto humano es capaz de aprehender este misterio. El proceso que hace nacer a Eva de la costilla de Adán reproduce aquel por el cual Dios se separa de sí mismo con el fin de engendrar el universo; ello corresponde también a un deseo de alteridad, al deseo del otro, la mujer o la Creación, que son en definitiva una sola y misma cosa, porque una y otra son la fuente de todo, la «Madre de todos los seres», BROSSE, Jacques, *op. cit.*, p. 366.

empujado desde el comienzo a la opción “será condenado al acto, a la aventura, cosa para la que sólo estará preparado en la medida en que haya ahogado en él al espectador”¹³⁹.

Las raíces de esta angustia que acompaña a la cultura occidental, como se ha visto, son profundas. La incapacidad para encontrar reposo se traslada incluso hasta los espacios inventados para describir el Más Allá, más delirantes que calmos. Como si la felicidad edénica no satisficiera ni produjera consuelo. Imaginar el paraíso celestial sobrecoge por su imposibilidad de ser aprehendido desde una realidad consciente, pero pensar en el Edén aburre: “El tedio reinante en el paraíso suscitó en nuestro primer antepasado una apetencia de abismo que nos costó este desfile de siglos cuyo final entrevemos ahora”¹⁴⁰. La esencia del aburrimiento es paradójica, porque por una parte se revela en un estado de inapetencia o de apatía, pero por otro, destapa un espíritu de inquietud insaciable. El hastío produce deseo de novedad, de saber, de consumir, de desvelar, de en definitiva, no dejar nunca de correr hacia adelante. De ahí parte la escisión del ser humano de sí mismo: “esa intolerancia, ese horror mismo, al impedirnos encontrar en nosotros nuestra razón de ser, nos hizo dar un salto fuera de nuestra identidad y como fuera de nuestra naturaleza”¹⁴¹.

Este salto hacia afuera lo interpretaba el filósofo apátrida como la ruptura con la unidad primigenia que empujó a los hombres a fragmentar la unidad del mundo al que cayeron. Al estar discriminado de todo lo que existe, se transformó en individuo y se separó del ser. Porque el deseo desaforado de racionalidad empuja hacia el exterior y produce una irreversible incapacidad de permanecer dentro de cualquier realidad. El ansia de saber también esconde el miedo que el ser humano siente de enfrentarse a lo que realmente es y posterga este encuentro entreteniéndose en producir, en dominar, en discernir. Como si corriendo sin parar hacia el progreso consiguiese perderse de vista:

“En lugar de procurar encontrarse, dar consigo mismo, con su fondo intemporal, dirigió sus facultades hacia el exterior, hacia la Historia. Si las hubiese interiorizado, si hubiese modificado su ejercicio y dirección, habría garantizado su salvación”¹⁴².

¹³⁹ CIORAN, Emil M., *Desgarradura*, (Tr. Amelia Gamoneda), Barcelona, Tusquets, 2004, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, op. cit., p. 66.

¹⁴¹ CIORAN, Emil M., *La caída en el tiempo*, (Tr. Carlos Manzano), Barcelona, Tusquets Editores, 1993, pp. 12 y 13.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 23.

En el jardín del Edén el tiempo no existía, como no existía tampoco la muerte. La salida del primer antepasado de aquel espacio frondoso le lanzó a la existencia dentro de la historia. El afán de perpetuarse lo alejó del seno materno de la naturaleza. De forma simultánea se puso en marcha la crónica de su devenir en el mundo y le dio un destino inseparable del doloroso sentimiento por la privación de aquella condición de inocencia original.

2.6.- El bosque sagrado: templo y escuela

“En los sitios donde hay inmortalidad, y aún en aquéllos donde sólo está presente la creencia en la inmortalidad, ha de presumirse que existirán también puntos en los que el ser humano no puede ser alcanzado o menoscabado y, mucho menos, aniquilado por ningún poder de la Tierra, ni siquiera por el más grande. Los bosques son santuarios”¹⁴³.

Como se expuso anteriormente, el árbol se erige como símbolo del universo en numerosas culturas del mundo. También es uno de los elementos sagrados que más se repiten entre los cultos antiguos del planeta. Mircea Eliade consideraba que la cuestión estaba en rastrear las intuiciones de los primeros pueblos más que en dilucidar el origen del valor religioso de los árboles. En estas sociedades la naturaleza se identificaba con el símbolo y el árbol representaba un poder que procedía de su misma esencia y de su propia forma. Su presencia implicaba verticalidad y su capacidad para regenerarse después de perder las hojas, le confería autoridad. La revelación del árbol se conocía, por tanto, a través de una contemplación mística del mismo¹⁴⁴.

En el mundo arcaico se consideraba que los árboles estaban habitados por espíritus de distinta naturaleza. Unos eran genios demoníacos y otros espíritus benévolos¹⁴⁵. Los primeros, si eran molestados o agraviados, podían desencadenar catástrofes terribles. Los segundos estaban relacionados generalmente, con la fertilidad. La consideración de los árboles como seres animados, es decir, con alma, hizo que se protegieran con severas

¹⁴³ JÜNGER, Ernst, *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁴ ELIADE, Mircea, *Tratado...*, vol. 2, *op. cit.*, pp.42-43.

¹⁴⁵ STEWART COLLIS, John, *op. cit.*, pp. 42-52.

prohibiciones y castigos. Así sigue siendo entre los vanikas de África Oriental, que consideran la tala de un cocotero como un delito equiparable al matricidio, pues el árbol los alimenta como si fuese una madre.

En el mundo clásico también se encuentran numerosas leyendas que cuentan transformaciones experimentadas por distintas deidades y personajes del acervo mitológico antiguo, muchas recogidas por Ovidio. Así, Cipariso se metamorfoseó en un ciprés, Pitis en un pino, Mirra en el árbol que lleva su nombre, Filis en un almendro, Daphne en un laurel, Lotis en el árbol del loto, Leucotea en un olíbano, Siringa en un cañaveral, Luca en un álamo blanco, Filiria en un tilo o Caria en un nogal¹⁴⁶. La identificación del árbol con la divinidad favoreció que los primeros templos fueran los bosques, antes de que se desarrollaran las grandes religiones dogmáticas. Y no es sencillo dilucidar si los bosques eran sagrados por que estaban habitados por los dioses, o los dioses los eligieron como hogar por el carácter sagrado primordial de la espesura que emanaba de la esencia del árbol.

El libro II de la *Descripción de Grecia* de Pausanias está plagado de referencias a bosquetes en los que determinadas especies estaban consagradas a distintas divinidades. Dionisos estaba asociado a la vid y a la yedra, Artemisa, la diosa virgen de los bosques y señora de las bestias, al cedro y al nogal, Apolo al manzano y Zeus a los robles de Dodona, a los que se les atribuían facultades proféticas¹⁴⁷. También las laderas de los montes romanos estaban colmadas de bosques sagrados, aislados por un recinto de piedras en los que se prohibía la entrada a mujeres, extranjeros y rebaños. Se ofrecían sacrificios animales para apaciguar al *numen* del bosque o del árbol divino y para solicitar su protección. El carácter sacro de estos recintos, los convertía en lugares tabú y también neutrales, por lo que también sirvieron de marco a las primeras reuniones de las tribus del Lacio¹⁴⁸.

¹⁴⁶ BROSSE, Jacques, *op. cit.*, pp. 236 y ss.

¹⁴⁷ En las fuentes consultadas unas veces aparece el roble como árbol consagrado a Zeus y otras la encina.

¹⁴⁸ ABELLA, Ignacio, *La memoria del bosque*, Barcelona, Ed. Integral, 2007, p. 41.



Fig. 7.- *Yaksini de la Torana Este de la Stupa de Sanchi*, s. II a. C. Recinto de Sanchi, Bhopal, Madhya Pradesh.

También es capital el papel que cumple el árbol sagrado en India. No hay que olvidar que **bajo un árbol se produjeron el nacimiento, la iluminación y la muerte de Buda. Los árboles** son sagrados, pero su sacralidad no es inalcanzable como la montaña que está destinada a ser el hogar de los dioses. El árbol es un mediador entre la divinidad y el hombre. Son, sobre todo, símbolos y dadores de fertilidad. Entre los árboles y los seres humanos se establece una relación simbiótica. Las mujeres que se acercan a ellos demandando fecundidad les hacen ofrendas y, al mismo tiempo, el contacto con las muchachas propicia el florecimiento del árbol. Los genios de los árboles indios son las *yaksinis*, espíritus arbóreos de fertilidad (Fig. 7). Su origen se remonta a los ritos sexuales del Neolítico. Muchas veces se las representa apoyadas o saliendo de los árboles, aunque su iconografía es muy extensa y su presencia en el arte muy frecuente ya que participan de diferentes devociones. Se conciben como el ideal de belleza femenina y personifican el

Árbol de la Vida porque en el contexto indio se entiende que “la espiritualidad y la sensualidad no deben separarse”¹⁴⁹.

En India el culto al árbol y la relación del bosque con la canalización de la espiritualidad están ampliamente extendidos. Ambos juegan un papel muy importante en las manifestaciones religiosas desde antiguo. Una de las principales obras de la tradición védica es la *Bṛhādāraṇyaka Upaniṣad* o *Gran Upanishad del bosque*. Es una de las compilaciones sagradas más antiguas pues algunos de sus textos datan de los siglos VIII y VII a. C.. Los que persiguen la sabiduría han de hallarla en la soledad de los bosques, lugar en el que es posible que el Atman (el Alma) alcance la identificación con Brahman (lo Absoluto) a través de la contemplación de la naturaleza y alejados de las interferencias que provocaba la vida dentro de la civilización.

En la antigua religión nórdica también proliferaban estos espacios como lugares de devoción. Tácito recoge en *Germania* numerosas particularidades de los cultos que los pueblos centroeuropeos celebraban en los bosques. Pero es en el mundo celta donde la relación sagrada con el bosque adquiere tintes más intensos. Los *nemeton* de la religión de los druidas que eran, a veces, claros en los bosques, se entendían como proyecciones ideales del cielo en la tierra, como una especie de paraíso. Pero la reverencia que se les profesaba no estaba sólo dirigida a su dimensión sagrada, también eran depositarios de la memoria del pueblo ya que los bosques eran también escuelas. Julio César detalló algunos de estos aspectos sobre las costumbres en el adiestramiento de los galos en los comentarios que escribió en *De bello Gallico*. Contaba que, escondidos en el corazón de los bosques, los druidas instruían a los nobles durante veinte años. De hecho, en numerosas representaciones, Merlín, heredero de la sabiduría celta, aparece enseñando bajo un manzano.

El aprendizaje consistía en estudiar de memoria, ya que la enseñanza era eminentemente oral, un número inmenso de versos. No estaba permitido escribir aquello que se aprendía y así se ejercitaba la retentiva. Como si las letras fueran incompatibles con el conocimiento

¹⁴⁹ GARCÍA ORMAECHEA, Carmen, “Yaksini, la personificación del árbol en el arte indio”, en MAILLARD, Chantal (Ed.), *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Barcelona, Ed. Kairós, 2001, pp. 191-196.

vivo¹⁵⁰. Había algunos que prolongaban sus estudios más allá de los veinte años y éstos eran preparados para ser sacerdotes:

“Dícese que allí aprenden un gran número de versos. Así es que gastan los veinte años en la escuela. No tienen por lícito escribir los que aprenden (...) porque ni quieren divulgar su doctrina ni tampoco que los estudiantes, fiados en los escritos, descuiden el ejercicio de la memoria (...) Esméranse, sobre todo, en persuadir la inmortalidad de las almas y su transmigración de unos cuerpos a otros (...) Otras muchas cosas disputan y enseñan a la juventud acerca de los astros y su movimiento, de la magnitud del orbe terrestre, de la naturaleza de las cosas, del poder y soberanía de los dioses inmortales”¹⁵¹.

La relación entre el árbol o el bosque y el saber se encontraba también en la tradición filosófica clásica. Cuando Platón fundó su Academia la situó fuera de los límites del ágora, en un bosque sagrado de olivos y plátanos en el que había un gimnasio dedicado al héroe Academos. Allí creó un recinto cerrado a la manera de los *paradeisos* persas. La sensación de clausura que debía tener el parque vallado, se correspondía con el deseo de apartarse voluntariamente de la vida urbana y como una manifestación del deseo de acercarse al conocimiento verdadero.

También Epicuro emplazó su escuela en un espacio arbolado, en un jardín dentro de Atenas en el que enseñaba a sus amigos los cauces de la libertad. Un lugar en el que el conocimiento del mundo pasaba por conocer los ritmos naturales, por esta en armonía con la naturaleza. Mediante el contacto con el entorno que proporcionaban los sentidos, el hombre podía reavivar su relación con la materia y alcanzar la ataraxia. La ataraxia es un estado de equilibrio emocional, de paz espiritual que no es consustancial al ser humano por la angustia que le produce la idea de la muerte. Debe de accederse a él a través de la educación epicúrea. Cuando se alcanza este estado se puede acceder al verdadero conocimiento de las cosas. Y de nuevo, dentro de un jardín construido a espaldas de la civilización¹⁵². Un gesto que se repitió en los jardines de la Academia Platónica Florentina de los Medici situada en Careggi; o los jardines pintorescos que inventaron en el siglo XVIII

¹⁵⁰ El alfabeto Ogham céltico estaba formado por trece árboles que se correspondían, a su vez, con distintos ciclos estacionales, *Ibíd.*, p. 49.

¹⁵¹ CÉSAR, Cayo Julio, *La Guerra de las Galias* (Tr. José Goya y Muniain), Madrid, Espasa Calpe, 1919, pp. 179-180.

¹⁵² Para conocer más datos acerca del jardín de Epicuro se puede consultar: GARCÍA GUAL, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

un grupo de intelectuales ingleses que cuyos discursos abogaban por un regreso al campo frente a la corrupción de la ciudad.

El aprendizaje enseñanza en el bosque en la India antigua se realizaba en las *tapovana*. Estos espacios servían tanto como lugares de retiro para practicar el ascetismo, como para escuelas. De ellas decía Tagore que habían sido las universidades de otros tiempos y que “no estaban disociadas de la vida”¹⁵³. El propio Tagore que trabajó intensamente desde las últimas décadas del siglo XIX en la construcción de la nueva identidad india, proponía una vuelta al bosque como una forma de oponerse a la vida agitada de las grandes ciudades indias que estaban bajo el dominio colonial. Decía “el medio en el que nos parece que se encarna el pasado de la India, es el bosque; el bosque es el que inspira nuestra literatura clásica, y sigue recorriendo nuestros espíritus”¹⁵⁴. Creó un extenso conjunto educativo en Santiniketan, y en el centro plantó un bosque de mangos, *Amrakunja*, en el que se enseñaba bajo los árboles¹⁵⁵.

La enseñanza en los bosques está relacionada con el árbol sagrado del conocimiento que también estaba en el Edén judeocristiano. En ese mundo previo a la expulsión del hombre estaba ya presente el conocimiento pues el mismo Adán daba nombre a plantas y animales usando la palabra, el *logos*, la razón. Una capacidad que fue ejercida dentro de un entorno frondoso en el que el hombre ya se sabía diferente a los animales y plantas que le rodeaban¹⁵⁶.

Actualmente, la vuelta a la naturaleza como aula es una cuestión que se plantea en algunos proyectos pedagógicos que quieren ser una alternativa a la educación tradicional. Una de estas iniciativas son las escuelas en el bosque que han surgido en las últimas décadas con el nombre de Bosquesuelas (Fig. 8). Varios países europeos participan de este proyecto

¹⁵³ TAGORE, R, “Centro de la cultura india”, en GRAS BALAGUER, Menene, *Oriente y Occidente en la India de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Casa Asia, 2004, p. 469.

¹⁵⁴ TAGORE, R., “La religión del bosque”, en PIECZYNSKA, E., *Tagore, educador*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925, pp. 143-144. El texto procede de una conferencia pronunciada en el Aula de la Universidad de Ginebra, el 6 de mayo de 1921.

¹⁵⁵ El regreso a la naturaleza y el papel del bosque como escenario construido a medida de la nueva identidad india es uno de los temas abordados en la siguiente tesis inédita: ROMAN ALISTE, Sergio, *Dimensiones artísticas de la pedagogía en Śāntiniketan: Un proyecto internacional en el medio rural bengalí (1901-1951)*, dirigida por la Dra. Dña Eva Fernández del Campo Barbadillo, UCM, 2015.

¹⁵⁶ MADERUELO, Javier, “Habitar el jardín”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *El jardín como arte. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997, p. 90.

desde hace años: Suecia, Dinamarca, Reino Unido, República Checa, Francia y Alemania, entre otros. Muchos parten de iniciativas privadas, pero también existen algunas que están promovidas por entes públicos. La más antigua de estas escuelas en el bosque es de 1968 y está en Wiesbaden, en Alemania, donde ya hay más de mil. España se ha unido a esta iniciativa desde la colaboración entre INTERPRENDE, una sociedad limitada que desarrolla proyectos educativos, culturales y de ocio y la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente, que tiene como objetivo la concienciación de la sociedad en cuanto a la relación con su entorno. Este proyecto, que se puso en marcha en el curso académico 2015-2016 ha sido impulsado por Philip Bruchner, especialista en Educación y Ciencias Forestales. Estas escuelas están pensadas para el segundo ciclo de Educación Infantil, para niños entre tres y seis años. Fomentan el sentido innato de pertenencia y de respeto a la naturaleza. Entre otros principios promueven que la naturaleza sea el aula; que los niños pasen todo el año al aire libre; que el material didáctico sea tomado del propio medio natural; que el juego libre se convierta en la principal forma de aprendizaje y que convivan juntos niños de distintas edades¹⁵⁷.



Fig.8.- Bosquescuela.

¹⁵⁷ Se puede obtener más información acerca de esta iniciativa a través de su página web, <http://bosquescuela.com/> (Consulta: 26/06/2015).



Fig.9.- Bosque sagrado con monolitos en Mawphalang.

El bosque era un *sanctasanctórum* y una escuela viviente que fue, poco a poco, sustituido por construcciones humanas a medida que las religiones de los pueblos se fueron haciendo más abstractas. En muchos lugares en los que había existido un bosque sagrado, se erigió después un templo, pues las distintas creencias se iban superponiendo en el mismo emplazamiento. Según Mircea Eliade, los espacios hierofánicos, es decir, aquéllos en los que se había manifestado la divinidad, pervivían por encima de las distintas confesiones¹⁵⁸. En este sentido, John Brinckerhoff Jackson, se hace eco de las palabras que el especialista en creencias antiguas Martin Nilsson (1874-1967) escribió en su libro sobre religiones griegas, en el que decía que el hombre actual hace un lugar sagrado al colocar un santuario en él, pero en la antigüedad la santidad pertenecía al lugar mismo y el santuario se erigía en un lugar que ya era considerado sagrado. El lugar en el mundo antiguo, venía antes y la deidad y el santuario después. Pero con la llegada del Cristianismo fue la «acción», humana o divina la que santificaba un lugar¹⁵⁹. No obstante, aún existen emplazamientos en los que se conservan vestigios de cultos antiguos a través de algunos árboles centenarios que han sobrevivido a lo largo de los siglos. Sin embargo, según fue avanzando la cultura, los bosques se fueron reduciendo, fueron profanados e incluso destruidos en muchas partes de la tierra. El acto que realizó Gilgamesh al talar el Bosque de los Cedros se repitió una y otra vez.

Un fragmento de la *Farsalia* de Lucano, describe la destrucción de uno de estos *nemeton* celtas que fue abatido por orden de César. El autor latino lo describe como un lugar terrible, como un *luco* que no había sido profanado, cuya vegetación era tan espesa que no lo alcanzaban los rayos del sol. Sus habitantes no eran amables silvanos, ni panes, ni ninfas, sino espantosos demonios bárbaros. Las aves temían posarse en las ramas de sus árboles y el agua caía a raudales en sus negras fuentes. César ordenó a sus soldados que lo derribaran, pero hasta los más valientes temblaban ante su presencia. Entonces él mismo tomó un hacha de doble filo y comenzó a talar los árboles. Tal era la fuerza espiritual de

¹⁵⁸ ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978, p. 151.

¹⁵⁹ JACKSON, John B., *The necessity for ruins. And other topics*, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1980, pp. 78-79.

aquel lugar que, al tumbar el bosque, los galos se sintieron anímicamente derrotados y los romanos tomaron enseguida la ciudad¹⁶⁰.

Acabar con los bosques sagrados puede interpretarse como un avance de la civilización sobre la naturaleza y también como un signo de poder de las culturas o confesiones dominantes sobre los pueblos que iban conquistando. Una forma de reducir a cenizas sus bibliotecas y sus templos vegetales. Al destruir los lugares sagrados, neutralizaban los cultos existentes para imponer los propios. Tampoco las grandes religiones dogmáticas fueron ajenas a este tipo de actuaciones. Por ejemplo, los *kuraischitas*, tribu que tenía el dominio sobre la Meca preislámica, eran adoradores de Al-`Uzza, que se representaba mediante tres palmeras, una piedra y un ídolo. Los seguidores de Mahoma destruyeron el templo para erigir el nuevo culto¹⁶¹. La *Biblia*, en el Antiguo Testamento, está sembrada de referencias a las persecuciones que sufrieron los bosques sagrados cuando la religión hebrea se impuso a los cultos preexistentes:

“Y sabréis que soy yo Yahvé, cuando sus cadáveres, atravesados, estén allí en medio de sus ídolos alrededor de sus altares, en toda colina elevada, en la cima de todos los montes, bajo todo árbol verde y bajo toda encina frondosa, donde quiera que hayan quemado los perfumes agradables a todos sus ídolos”¹⁶².

Del mismo modo, los primeros misioneros cristianos a la hora de convertir a la nueva fe a las poblaciones paganas, tuvieron como uno de sus principales objetivos acabar con los bosques sagrados. Muchos concilios provinciales advertían sobre el peligro herético que suponía la adoración de árboles, piedras y fuentes consagradas a los demonios y se imponían condenas a aquéllos que realizasen cultos considerados sacrílegos en el interior de los bosques¹⁶³. El asentamiento de los monasterios dentro de las áreas forestales probablemente perseguía, además de la obtención de unas condiciones óptimas de paz y silencio para la contemplación, la neutralización de los vestigios de los cultos precedentes. Sin embargo, la fuerza emanada de la espesura, también ejerció una considerable fascinación entre los monjes que allí acudían a juzgar por las palabras del propio San Bernardo de Claraval en una carta dirigida a Enrique Murdach, abad de Valclair:

¹⁶⁰ LUCANO, *Farsalia*, III. 339-462. Consultado en la edición: LUCANO, *Farsalia de la Guerra Civil*, México, Universidad Autónoma de México, 2004, pp. 66-68.

¹⁶¹ ABELLA, Ignacio, *La memoria...*, op. cit., p. 36.

¹⁶² Ez. 6. 13.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 43 y BROSSE, Jacques, op. cit., p. 43.

“Si queréis dar fe a mi experiencia podéis estar segurísimo de que en la soledad de estos bosques aprenderíais muchas cosas que no enseñan los libros, pues los bosques y las rocas os enseñarían lo que los maestros no saben enseñar”¹⁶⁴.

La experiencia directa con el bosque predispone a un saber que va más allá de las palabras, que conecta con una esencia íntima y primordial. Un hábito cada vez más en desuso por las costumbres que impone la vida de las sociedades modernas. Aunque algunas culturas conservan aún el testimonio vivo de la sacralidad de estos espacios. Los bosques *kaya* de Kenia son recintos sagrados en los que el pueblo *Mijikenda* sigue practicando sus ceremonias rituales y sus enterramientos. Desde el siglo XVI han ido desapareciendo paulatinamente, debido a las invasiones de otras culturas ganaderas y a la expansión del Islam y el Cristianismo. Y aunque muchos de los habitantes *mijikenda* han abandonado las áreas boscosas como lugar para vivir, siguen acudiendo a estos lugares para practicar sus ritos. Las prohibiciones derivadas del tabú para preservar su santificación han favorecido su pervivencia, lo que explica la riqueza ecológica de los mismos. En 1992 el gobierno de Kenia los reconoció como monumentos nacionales. En 2008 fueron inscritos en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En ese mismo año, los trabajos efectuados por el IRD (Institut de Recherche pour le Développement, en castellano, Instituto de Investigación para el Desarrollo) y Museos Nacionales de Kenia, llegaron a la conclusión de que la protección de estos entornos no sólo afectaba a la preservación del ecosistema, sino también a la del patrimonio cultural e identidad de estos pueblos¹⁶⁵.

Un inventario realizado en 1995 reveló que en India existían 13.270 bosques sacros. Desde los tiempos antiguos, en el subcontinente asiático todas las formas de vida se consideraban sagradas. Los árboles eran tenidos como el hogar de los dioses y se santificaban los bosques para obtener su amparo. La mayoría de ellos estaban relacionados con cultos y ritos de fertilidad. Todavía hoy las gentes acuden a colgar exvotos y tiras de colores para solicitar el beneficio divino. Lo mismo sucede con los *kaya* africano en los que la supervivencia del tabú, de las creencias y los ritos, ha favorecido la conservación de los bosques sagrados. Sin embargo, los cambios sociales que se han venido produciendo a lo largo de las últimas décadas han acarreado también la decadencia de estos lugares, pues

¹⁶⁴ CLARAVALL, Bernardo de (San), *Obras completas*, (Tr. Jaime Pons), tomo V (Epistolario), Barcelona, Ed. Rafael Casulleras, 1929, p. 241.

¹⁶⁵ GITHITHO, Anthony N., “The sacred Mijikenda kaya Forest of coastal Kenya and biodiversity conservation”, <http://www.sacredland.org/kaya-Forests/>, (Consulta: 30/10/2012).

muchas veces los ritos asociados a la vegetación son considerados como supersticiones que han de ser superadas¹⁶⁶.

La modernización, la urbanización exacerbada y los cambios en las aspiraciones de los habitantes del territorio, han originado que se debiliten los credos religiosos antiguos y los tabúes y han fomentado un aumento grave de la presión sobre los bosques. El interés de estas áreas boscosas es también de carácter biológico, pues albergan especies que no se hubiesen conservado en otras condiciones. Es el caso también de los *khaloa* o *morabitos* del Magreb, pequeños santuarios que se han mantenido activos espiritualmente desde la más remota antigüedad, superponiéndose en ellos distintas confesiones. Son lugares de culto en los que suele vivir un santón y que están asociados a un bosque o a un árbol sagrado y que se han mantenido intactos durante siglos. A pesar de esto, muchos están desapareciendo porque el fundamentalismo islámico no admite intermediarios en la liturgia y se consideran las peregrinaciones a ellos como prácticas heréticas¹⁶⁷.

Los autores de los tres artículos que han servido de soporte para ilustrar los ejemplos de pervivencia de bosques sagrados que se han citado anteriormente, coinciden en varios puntos. Uno de ellos es que la profunda reverencia manifestada a estos lugares es una de las razones por la que han llegado a nuestros días. Por otra parte, todos estos bosquetes son espacios que albergan una rica biodiversidad, derivada del respeto con que se han tratado. También apuntan que su deterioro se ha incrementado a partir de un profundo cambio en las costumbres sociales y económicas. Y además, la protección de los mismos revierte en beneficios ecológicos, monetarios y de identidad cultural. Porque los bosques, además de ser biotopos, remiten al principio y a la matriz de muchas culturas que aún conservan una relación genealógica con ellos.

¹⁶⁶ SWAMY, P.S.; KUMAR M.; SUNDARAPANDIAN, S. M., "Espiritualidad y ecología de los bosques sagrados en Tamil Nadu, India.", <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/005/y9882s/y9882s10.pdf>, (Consulta: 13/10/2012).

¹⁶⁷ TAIQUI, L.; SEVA, E.; ROMÁN, J.L.; R'HA, A., "Los bosquetes de los *khaloa* (morabitos) del Rif, Atlas Medio y región del Sus de Marruecos", en *Ecosistemas*, <http://www.revistaecosistemas.net/index.php/ecosistemas/article/viewFile/142/139>, (Consulta: 13/10/2012).

2.7.- Primero fueron los bosques: el bosque como origen

“El bosque corresponde a las primitivas formas de vegetación que preceden a toda cultura humana”¹⁶⁸. Esta frase puede leerse al comienzo de la entrada que la *Enciclopedia Espasa* dedica al término «bosque». Ciertamente, los árboles poblaron la tierra muchos millones de años antes de que el ser humano hiciese su aparición. De hecho, los más antiguos de que se tiene constancia pertenecen al periodo Devónico y se calcula que vivieron hace 385 m.a. mientras que los primeros seres pertenecientes al género *Homo* lo hicieron hace 2,5 m.a. Y aunque el bosque es inseparable del devenir cultural humano, el desarrollo de la especie se llevó a cabo fuera del mismo.

La evolución de los primeros homínidos fue incompatible con la vida en el bosque. Esta es una de las afirmaciones más aceptadas en cuanto al estudio del origen del hombre. Desde que fue formulada por el antropólogo australiano Raymond Dart en 1925 en la revista *Nature*, la «Hipótesis de la sabana» sigue siendo la más reconocida entre la comunidad científica. Dart, a partir del estudio de unos restos fósiles encontrados en el sur de África, que fueron denominados *Australopithecus africanus*, llegó a la conclusión de que el ser al que pertenecieron mantenía una postura bípeda que venía determinada por la vida en la sabana. Mientras los primates que permanecieron en las selvas mantuvieron unas características anatómicas que les aseguraban su supervivencia en terrenos arbolados, los que salieron a las sabanas tuvieron que experimentar cambios adaptativos al nuevo medio. Desarrollaron la visión frontal para defenderse de los depredadores y comenzaron a caminar erguidos, lo que facilitaba además la fabricación de utensilios y su transporte. Esta postura, que permitía mantener las cuerdas vocales más estiradas facilitó también la evolución del aparato fonador y, por tanto, del lenguaje.

La bipedestación, que da lugar a los primeros homínidos, parece proceder de una adaptación de los primates a los cambios ambientales que se produjeron hace más o menos 3,5 millones de años y que propiciaron el paso del bosque tropical a la sabana. Esto es lo que planteaba también la teoría «*East Side Story*», formulada en 1994 por el antropólogo Yves Coppens. Lo explicaba a través de tres fenómenos causales que se conectaron. Uno de carácter tectónico, el desarrollo del Valle del Rift, donde se encuentran gran parte de los restos de los homínidos más antiguos. Los movimientos geológicos de la falla del Rift

¹⁶⁸ *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana*, tomo IX, Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 243.

provocaron la elevación de cordilleras de montañas en África oriental, lo que dio lugar a otro fenómeno, de corte ecológico. Las nuevas montañas impedían la llegada de humedad desde el Atlántico, lo que propició, a su vez que fuera desapareciendo el bosque tropical y se diese paso a un ecosistema de sabana, más árido. Y esto provocó, a su vez, un último fenómeno de tipo evolutivo: la adaptación de los primates a caminar sobre sus dos patas traseras¹⁶⁹.

Aunque esta hipótesis ha sido puesta en duda, parece aceptada, sin embargo, la relación entre caminar sobre dos piernas y los cambios ambientales¹⁷⁰. Por otro lado, se sigue discutiendo la presencia del bosque en el origen del género *Homo*. La razón es que continúan apareciendo restos de homínidos, más antiguos que los hallados en el Valle del Rift, asociados a contextos arbolados. Así lo reflejan las investigaciones de Tim White, profesor en la Universidad de Berkeley, que junto a un gran equipo multidisciplinar publicó en *Science*, en octubre de 2009, los resultados de una serie de investigaciones realizadas durante diecisiete años. Estas indagaciones científicas se basaban en el estudio de Ardi, un *Ardipithecus ramidus* que vivió en los bosques de Etiopía hace 4,4 millones de años¹⁷¹. La réplica no se hizo esperar y poco después, Thure Cerling a través del análisis geológico de la zona llegó a la conclusión de que el ambiente en que vivió Ardi no pudo ser un bosque¹⁷².

¹⁶⁹ TORRE SAÍNZ, Ignacio de la, *La arqueología de los orígenes humanos en África*, Madrid, Ed. Akal, 2008, pp. 85 y ss.

¹⁷⁰ BOBE, Renè; BEHRENSMEYER, Anna K., "The expansion of grassland ecosystems in Africa in relation to mammalian evolution and the origin of the genus *Homo*", en *Palaeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, nº 207, 2004, pp. 399-420,

<http://references.260mb.com/Paleontologia/Bobe2004.pdf>, (Consulta: 22/10/2012).

POTTS, Richard, "Environmental Hypotheses of Hominin Evolution, en *Yearbook of Physical anthropology* 4193-136 (1998), <http://www.iub.edu/~origins/X-PDF/Potts98.pdf>, (Consulta: 22/10/2012).

¹⁷¹ Estos artículos aparecen publicados en *Science* 2, October 2009, vol. 326, nº 5949,

<http://www.sciencemag.org/>

¹⁷² CERLING, Thure, "Comment on the Paleoenvironment of *Ardipithecus ramidus*", en *Science*, may 2010, vol. 328, nº 5982,

<http://www.sciencemag.org/content/328/5982/1105.4.full?sid=48c15530-d4a5-46ce-860a-1146a98e6f1c>, (Consulta: 24/11/2013)

DE JORGE, Judith, "Científicos arremeten contra Science y los descubridores de Ardi", en ABC, 28/05/2010, <http://www.abc.es/20100527/ciencia-tecnologia-paleontologia-evolucion/cientificos-arremeten-contra-science-201005271911.html>, (Consulta 24/11/2013).

"La sabana presenció los primeros pasos del hombre", *Publico.es* 04/08/2011,

Aunque parece que la mayoría de la comunidad científica se inclina por situar el origen del hombre fuera de la espesura, los numerosos descubrimientos que se están produciendo en estas disciplinas, hacen que la información quede rápidamente obsoleta y las distintas hipótesis sean constantemente cuestionadas.

No obstante, sean los que sean los orígenes del hombre, parece que siempre hay un bosque predecesor al que está ligado. Es lo que ocurre con los bosquimanos africanos, que son considerados desde hace tiempo, el pueblo vivo más antiguo de la Tierra. Una cuestión que ha sido confirmada por los recientes estudios que se han venido realizando desde las universidades de Witwatersrand, en Johannesburgo y de Uppsala, en Suecia. Los resultados de la cooperación científica han sido publicados en *Science* y revelan que este pueblo de cazadores-recolectores son los descendientes directos de los primeros humanos que evolucionaron en el Sur de África hace 100.000 años, mucho antes de que se produjeran las migraciones hacia otros continentes¹⁷³. Quizás no es casual que los primeros colonos holandeses que llegaron al sur de África en el siglo XVII los denominasen *boschjesman*, que quiere decir «hombres del bosque».

Aristóteles estableció que las plantas poseían un alma vegetativa. También Goethe mantenía que escondían un conjunto espiritual. Por otra parte, desde principios del siglo XX se han venido realizando diferentes experimentos, como el del indio Jagadish Chandra Bose, que investigando la fisiología vegetal, demostró que las plantas tenían una especie de memoria, una suerte de sistema nervioso que podía entenderse como una forma elemental de psiquismo. Estudios como los recogidos en el libro *La vida secreta de las plantas*, de Peter Tompkins y Christopher Bird, que fueron tremendamente polémicos en el momento de su publicación, están siendo revisados actualmente con interés¹⁷⁴. Por otro lado, se ha demostrado que todos los organismos vivos conocidos comparten el mismo código genético. Además, desde hace décadas algunas ciencias como la paleobiología, investigan sobre el origen común de los seres que habitan la tierra. No resulta descabellada, por tanto, la idea que tuvieron los primeros hombres de considerarse descendientes de los

<http://www.publico.es/390005/la-sabana-presencio-los-primeros-pasos-del-hombre>,
24/11/2013).

(Consulta:

¹⁷³ El resultado de estas investigaciones se puede consultar en *Science* 19, oct. 2012, vol. 338, nº 6161 (publicado on line 20 sep. 2012), <https://www.sciencemag.org/content/338/6105.toc>, (Consulta: 24/11/2013).

¹⁷⁴ TOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher, *La vida secreta de las plantas*, (1ªEd. 1974, Harper & Row), México, Ed. Diana, 1994.

árboles y las plantas. Y al trasladar ese presentimiento a los mitos el bosque aparecía como el comienzo de todo, el germen, el principio. Un estadio del devenir del hombre en la tierra que se anteponía a la civilización.

En el siglo XVIII, Giambattista Vico (1668-1744) en *Scienza Nuova*, hizo una inmersión en la penumbra de las selvas prehistóricas para indagar sobre el origen de las que él considera las tres instituciones universales de la humanidad: la religión, la familia y el enterramiento de los muertos. Construyó una interpretación de los mitos a mitad de camino entre la fábula y el análisis psicológico, con una intuición prácticamente irrefutable¹⁷⁵. E hizo nacer en la frondosidad de los bosques aquellas cuestiones que después se desarrollaron fuera de los mismos para dar origen a la cultura. El mundo civilizado partía, paradójicamente desde y, al mismo tiempo, contra el bosque.

Abandonar los bosques, salir del estado de naturaleza o ser expulsado el hombre del Edén es, para algunos estudiosos, una explicación metafórica de la entrada en la historia, del paso al sedentarismo agrícola que se produjo en el Neolítico o de la «caída en el tiempo» que decía Cioran. Gastón Roupnel, en su *Histoire de la campagne française*, decía que el bosque reproducía una situación primitiva y que su función permanecía fijada en la inmovilidad de una edad sin memoria porque había escapado del tiempo histórico:

“Este bosque primitivo, formación espontánea de nuestro suelo, más estable entonces que el campo original amenazado sin cesar por las carencias humanas... esta indestructible fundación que está ante nosotros y que nos contempla desde toda su perpetuidad y desde todo su silencio. Las edades históricas han pasado sobre él porque él viene de mucho más lejos. Su historia terminó cuando empezaron nuestros anales”¹⁷⁶.

Escribía Emil Cioran en *Desgarradura* que resulta significativo topar con la noción de paraíso cuando se trata de explicar la historia. Esta sería una negación gradual, un distanciamiento paulatino de una situación primordial que resulta tanto convencional como seductora: “*kitsch* a base de nostalgia”. Un camino sin retorno dentro de ese tiempo lineal e irreversible (como se concibe a partir de la tradición judeocristiana) en el que el

¹⁷⁵ Robert Harrison realiza un comentario crítico de la visión del pensador italiano sobre el comienzo de estas instituciones, en HARRISON, Robert P., *Forests...*, *op. cit.*, pp. 1-13.

¹⁷⁶ ROUPNEL, Gaston, *Histoire de la campagne française*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1932, pp. 110- 111, http://classiques.uqac.ca/classiques/roupnel_gaston/Histoire_campagne_fr/histoire_campagne_fr.pdf, (Consulta: 17/12/2013).

paraíso sería, cada vez, menos imaginable¹⁷⁷. Aunque se admita esa separación progresiva de un estado primordial como una metáfora convencional, no se va a dar cobertura a esta afirmación que hace Cioran de que el paraíso es inimaginable. La imaginación puede ser una potente herramienta al servicio del conocimiento. Como lo entendió y aceptó el citado Giambattista Vico, que desarrolló y defendió sus audaces nociones sobre el saber en un contexto de racionalidad hostil. Apartándose del método cartesiano y racional predominante en la época, Vico propugnó, de manera intrépida y anticipándose a su momento histórico, un proceso cognitivo que admitía el sentido común, la fantasía, el ingenio y la imaginación en la investigación del saber.

El saber que defendía Vico se alejaba también de la fragmentación y abogaba por la comprensión total a través de la intuición imaginativa más que por el mero conocimiento lógico. Criticaba el discernimiento disociado que se sustentaba sobre el empirismo y el racionalismo y concibió una original interpretación de los mitos. Reivindicó la sabiduría que se podía obtener a través de éstos y les concedió, al igual que a las manifestaciones artísticas, la propiedad de verdad: “Que habiendo sido los poetas ciertamente anteriores a los historiadores vulgares, la primera historia debe ser la poética”¹⁷⁸. Vico no situaba el mito fuera de la historia, no entendía que representase otro mundo, sino que era una metáfora de lo que realmente sucedió en la historia.

Como sostiene Ernesto Grassi, pensaba Vico que la vanidad académica estaba sustentada en la autoridad de creer sólo en lo racional. Y que esto alejaba el verdadero conocimiento irremediabilmente de las necesidades de la vida, a través de las que se manifestaba lo

¹⁷⁷ CIORAN, Emil M., *Desgarradura*, op. cit., p. 46.

¹⁷⁸ VICO, *Nueva Ciencia*, 813. Consultado en la siguiente edición: VICO, Giambattista, *Ciencia Nueva*, (Tr. Rocío de la Villa Ardura), Madrid, Ed. Tecnos, 2006.

existente¹⁷⁹. En este sentido, creía que los académicos y los filósofos fueron los últimos en llegar al camino del saber¹⁸⁰:

“El orden de las cosas humanas procedió así: primero fueron las selvas, después las chozas, luego los poblados, tras ellos la ciudades y, finalmente, las academias”¹⁸¹.

Por tanto, Vico no concebía el bosque fuera del ámbito de las cosas humanas, estaba al principio, formando parte de su devenir. Más como origen de la cultura que como separación radical de la civilización. Pero fue precisamente desde el academicismo ilustrado del siglo XVIII que se estableció una separación contundente entre los tiempos míticos y la historia. Para la mentalidad racionalista de la Ilustración, la estimación de los mitos iba en función de su calidad literaria o artística. No obstante, desde el siglo XX, muchos estudiosos como Eliade no lo contemplaban sólo como una fábula o una ficción poética, sino que entendían que escondía una historia verdadera de gran valor para la comunidad y que tenía un carácter sagrado. El filósofo rumano también consideraba el mito como una historia de naturaleza sacra que había tenido lugar en un tiempo primordial, separado del presente¹⁸².

De acuerdo con el análisis del filólogo Máximo Briosó, la idea de “tiempo primordial” la establece el historiador moderno, que distingue entre mito e historia, puesto que la conciencia antigua entiende los mitos como algo cercano. Actualmente, el mito se contempla como un fenómeno más próximo, no es un legado remoto, sino que es “un producto psicológico, una posibilidad mental, un modo o método de pensamiento, que pervive junto a la técnica avanzada y la conciencia racionalista”. No es el fruto de la creación individual, es una expresión de la colectividad y no persigue sólo dar una explicación de los misterios pues es también una forma de canalizar las obsesiones y los

¹⁷⁹ Es necesario señalar que Vico se anticipa en cierto sentido a la integración que después promovió Claude Lévi-Strauss entre mito y ciencia. El antropólogo estructuralista proponía en un artículo titulado “El encuentro entre el mito y la ciencia”, la disolución del tradicional divorcio entre ciencia y mito que parte del racionalismo del siglo XVII. Creía que esa separación entre el pensamiento científico (que va del concepto al fenómeno) y lo que él denomina la «lógica de lo concreto» (que parte del fenómeno y va hacia el concepto) debía ser reconsiderada en pro de un conocimiento más completo. LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, op. cit., pp.25-36.

¹⁸⁰ GRASSI, Ernesto, *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Barcelona, Ed. Antrophos, 1999, pp. 175-179.

¹⁸¹ VICO, Giambattista, *Nueva Ciencia*, 239.

¹⁸² ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 7-12.

intereses de los hombres¹⁸³. Este pensamiento está en conexión con una de las ideas principales que pueden extraerse del estudio que Maurice Halbwachs (1877-1945) realizó sobre la memoria colectiva. La memoria sólo retiene del pasado aquello que todavía está vivo o es capaz de permanecer vivo en la conciencia del grupo que la mantiene. La historia funciona más como una necesidad didáctica encaminada a la esquematización cronológica, pero en la memoria el pasado no se opone al presente pues no tiene líneas de separación netas¹⁸⁴.

La confrontación entre las ideas de historia y memoria está también presente en los trabajos del historiador Pierre Nora (1931) que recoge en *Lieux de mémoire*, una obra que recoge los trabajos realizados desde 1984 hasta 1992. La memoria está viva, está en evolución permanente y experimenta cambios sucesivamente. La historia es una reconstrucción problemática e incompleta de algo que ya no está, que trata de hacer el pasado inteligible elaborando distintos discursos intelectuales. En la memoria el pasado no se enfrenta al presente, ambos conviven en ella y los lugares que ésta construye son revisados y reconstruidos sin cesar. La historia habla de lo que ya se ha vivido y está terminado. En cambio, cuando lo que se está experimentando es algo que aún vive, se hace presente la memoria.

Por eso, al pensar en el bosque todavía perdura en la memoria el concepto de lo prístino, de lo primordial. Aunque, como se ha visto en apartados anteriores, no queden apenas bosques viejos. Paradójicamente y siguiendo el argumento de Gaston Bachelard, lo que no existe en la imaginación son bosques jóvenes y la historia no es suficiente para explicar su dimensión temporal. El bosque encarna la idea de lo ancestral. Aunque no hay que entender lo ancestral en el sentido que aparece en los cuentos infantiles. No es el espacio del «Érase una vez...», es un estado del alma, un trascendente psicológico que sumerge a aquel que lo imagina en un origen generador y que es, al mismo tiempo, memoria y presente. No es un comienzo cronológico que pueda explicarse desde la historia sino una abstracción que convive con el ahora a través de la ensoñación:

“En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los campos no es el mismo que el no-yo de los bosques. El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros. Respecto a los campos y las

¹⁸³ BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, “Geografía mítica de la Grecia Antigua (I)”, *op. cit.*, pp. 199-200.

¹⁸⁴ HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva* (1950), (Tr. Inés Sancho-Arroyo), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

praderas, mis ensueños y mis recuerdos los acompañan en todas las épocas de las labranzas y de las cosechas. Cuando la dialéctica del yo y del no-yo se suaviza, siento las praderas y los campos conmigo, en el con-migo, en el con-nosotros. Pero en el bosque reina el antecedente”¹⁸⁵.

Ese antecedente lo puede percibir hoy el hombre moderno en los mitos que hablan de la existencia de un vergel que fue anterior a la presencia humana; en aquellos en los que aparecen los árboles que dan origen al mundo. También en los que cuentan que de los árboles y de los bosques surgieron los primeros hombres y de ellos se generaron las primeras ciudades. En los que dan testimonio de espacios que desaparecen, como el Bosque de los Cedros de Gilgamesh, para dar comienzo a las primeras civilizaciones; o en los que narran que existieron lugares de lujuriosa frondosidad donde reinaba una felicidad inocente.

2.8.- El bosque como metáfora de manifestación de la verdad

El bosque, además de convertirse en un símbolo que remite a lo originario es una imagen que algunos pensadores han utilizado para referirse a la revelación de la verdad. El bosque y los claros del bosque han servido a modo de metáfora operante en su pensamiento a José Ortega y Gasset (1883-1955), Martin Heidegger (1889-1976) y María Zambrano (1904-1991) como una imagen para aludir a las vías de manifestación del conocimiento verdadero, de aquello que se entiende cierto en sentido absoluto y que atañe tanto a lo que se muestra como a lo que se oculta¹⁸⁶. A Ortega, el bosque que le sirve de inspiración parte

¹⁸⁵ BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (1957), México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 225-226.

¹⁸⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, op. cit.; HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque* (1950), (Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte), Madrid, Alianza Editorial, 2003; ZAMBRANO, María, *Claros del bosque* (1977), (Ed. Mercedes Gómez Blesa), Madrid, Cátedra, 2011.

Para más información sobre este asunto se puede consultar el siguiente trabajo, que hace una comparativa entre los argumentos de los tres filósofos: NEVES, Maria João, “Sobre la metáfora operante de los «claros del bosque» en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano, en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº 13, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2012, pp. 40- 49,

<http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/268642/356230> (Consulta: 23/07/2015).

de un lugar real: un bosque madrileño situado en los alrededores del Monasterio de El Escorial. La metáfora orteguiana parte de la idea de que la verdad está más allá de lo que se ve a primera vista. La superposición de los árboles del bosque se corresponde con la dificultad de captar de una sola vez los distintos planos de la realidad a través sólo de lo que se manifiesta abiertamente porque «el bosque escapa a los ojos». Y lo que se ve es sólo un pretexto para explicar lo que se oculta.

Para Ortega hay una verdad patente y otra latente, más profunda y que está siempre más allá. Para alcanzar la claridad dentro de lo profundo, de lo que se oculta, no es necesario bucear en la hondura de lo abisal sino permitir que esto aflore a la superficie a través de lo que se ve, de lo patente. En vez de dejarlo callado en el trasmundo de lo profundo, hay que «decirlo», hacerlo aflorar mediante la palabra. Se aparta, de este modo, del pensamiento místico que calla y mantiene oculto. Se aleja también de la filosofía de tradición idealista occidental que mantiene una discontinuidad irresoluble entre la vida y el pensamiento intelectual. Ortega apela a la coexistencia del yo con el mundo, que surge desde la presencia del ver, del sentir y de moverse en él, en una interacción entre la dimensión interior y la exterior que cristalizan en la experiencia del bosque.

Holzwege o Caminos del bosque (1950) es una obra de Martin Heidegger que recoge una serie de conferencias pronunciadas entre 1935 y 1946. Heidegger había nacido en la Selva Negra, era hijo de un carpintero y usaba constantemente la figura del bosque para referirse a la realidad. Para el pensador alemán, el lugar idóneo en el que acontece la revelación de lo que está oculto son los claros del bosque. Allí se produce el «desocultamiento» mediante algo que se presenta. Un ente que, para hacerse presente ha de ser también existente, debe ser. Pero el ser no se da a ver ya que se manifiesta ocultándose cuando el ente se ofrece a la presencia. Por lo que, para Heidegger, la propia presencia constituye en sí misma una ocultación. La verdad no es solamente desvelar o desocultar, es evidenciar que una cosa se oculta. Esto es así porque la verdad siempre apunta hacia lo que esconde, lo que se manifiesta es además lo oculto, lo velado, lo escondido, la sombra. De este modo, el acceso a la verdad no se consuma por la negación de la parte oculta de lo evidente, lo hace por medio de la integración. Y el arte como acción creadora (*poiesis*) tiene la potencia de verdad revelada ya que apela a la luz y a la sombra y se abre tanto a la presencia como a la ausencia.

Claros del bosque (1977) recoge una serie de textos escritos por María Zambrano entre 1964 y 1971 mientras vivía en La Pièce, un pueblo en la frontera suiza que está rodeado de bosques. Para Zambrano la verdad es un descubrimiento interior que hace el hombre pues es dentro de su ser donde están situados los «claros del bosque», los lugares de la revelación. Para acceder a esos claros el ser humano ha de «despertar» a ese ser que generalmente está oculto. El acceso al claro, a ese verdadero ser no está garantizado aunque se pasee por el bosque. Para que el claro se manifieste es necesario no buscar ya que buscar implica actuar. Tampoco hay que hacer preguntas pues la pregunta ha de quedar en suspenso ya que esta lleva una dirección y una orientación pre-definidas. Al bosque sólo puede llegar aquel que no pone condiciones y camina en silencio.

Zambrano contempla el misticismo como un elemento que tiene el mismo valor que la filosofía puesto que piensa que el método no es una herramienta suficiente para alcanzar la verdad. La verdad no llega forzosamente cuando se la llama o se la persigue, la verdad está ahí y son los prejuicios, las falsas comprensiones y los puntos de vista erróneos del sujeto lo que la encubren. Lo que procede entonces para que llegue la verdad es callar y sosegar. Y no esperar una iluminación abrumadora porque la verdad no es siempre luminosa ya que está presente también en los lugares más sombríos del ser humano. Pretende un conocimiento pleno que no sólo se ocupe de las zonas que abarca la claridad lógica, pues el pensamiento no siempre persigue a la lógica y la vida tampoco está siempre empeñada en la tarea de conocer.

La revelación ocurre en un momento privilegiado en el que el sujeto consigue acceder a sí mismo cuando establece con la realidad un contacto elemental, un enlace primigenio con lo sagrado, con la *physis* anterior a todo concepto. En un momento en el que el sujeto está en contacto con el todo y él mismo es uno con el todo, no se perciben los límites y se tiene la sensación de que nada está escindido. El mismo momento de la revelación es también el de la creación mediante la palabra poética. Una palabra que tiene la capacidad de sintonizar con el ritmo propio y con el ajeno. Por todo ello la poesía (o el arte en general) se establece como un modo legítimo de acceso a la verdad. Y es en el claro del bosque donde se hace posible que afloren a un tiempo, interior y exterior, conocimiento y vida, luz y oscuridad.

III.- LA CONSTRUCCIÓN DEL BOSQUE IMAGINARIO A TRAVÉS DEL ARTE

“¿Quieres que te diga la verdad? Me han dado un nombre muy impropio: me llaman *Naturaleza* y soy toda arte”¹⁸⁷.

3.-HOMBRE, ARTE Y NATURALEZA

Naturaleza y paisaje son dos caminos de paso obligado que confluyen en el análisis que estudia la presencia del bosque en el arte. La apreciación estética de un paraje natural va más allá de una valoración objetiva de lo que se tiene delante pues entran en juego numerosos factores de carácter subjetivo y cultural. Tampoco la naturaleza escapa al filtro de la civilización, pues cabe decir que tanto ésta como el paisaje, son elaboraciones cimentadas a través de la cultura. José Saborit, en una obra que realizó junto a José Albelda, *La construcción de la naturaleza* (1997), realizó un completo análisis del uso y significado del término naturaleza y la evolución que ha experimentado el mismo hasta nuestros días. De manera un tanto elocuente planteaba al comienzo de su reflexión:

“No hace falta ser un lince para advertir echando una mirada por ahí que la palabra naturaleza muestra una gran potencia para articularse en numerosas expresiones convocando otros tantos significados; su grosor semántico y la versatilidad de sus usos (aparentemente caóticos) parece no tener límites. Se dice “tomate natural”(cuando no está frito o triturado), pero también “derecho o ley natural”, y una serie de videos documentales sobre animales se titula “*Natural killers*”; a veces se averigua la “naturaleza maligna o benigna” de un tumor, y otras, frente a algunas enfermedades, los médicos recomiendan dejar “actuar a la naturaleza”, Se anuncia un “método natural” para aprender idiomas, y algunos productos, como la miel, debido a “su naturaleza”, pueden solidificar. En un erudito ensayo leemos que “el lenguaje es nuestra naturaleza”, pero mientras desayunamos en un bar alguien pide que la leche de su cortado esté “natural”. A veces nos encontramos con “una urbanización en plena naturaleza”, estamos “en contacto con la naturaleza” o visitamos una “reserva natural”; podemos ser “naturales de Albuquerque”,

¹⁸⁷ VOLTAIRE, *Diccionario Filosófico*, (Ed. Ana Martínez Arancón), tomo II, Madrid, Ed. Temas de hoy, 1995, pp. 403-404.

pintar cuadros “del natural”, una “naturaleza muerta”, por ejemplo, y algunos productos nos permiten recuperar “el brillo natural de la madera”¹⁸⁸

«Naturaleza» es un término confuso, polivalente, hiperdesarrollado y paradójico. La primera acepción de «naturaleza» que da cualquier diccionario designa el conjunto de todo lo que existe en el espacio y en el tiempo, y distingue dos connotaciones, dos sentidos que corresponde con lo que desde la Edad Media se denominó *natura naturans* y *natura naturata*:

- Por oposición a lo sobrenatural, es decir, a las realidades y poderes divinos, demoníacos o mágicos, naturaleza es todo lo que existe, incluido el ser humano y sus creaciones.
- Naturaleza también se refiere a todo lo que existe en oposición al hombre. Todo lo que no ha sido ni creado, ni tocado, ni producido por él, excluyendo, por tanto arteificio, cultura y arte.

La segunda atañe a cuestiones menos tangibles, esto es, a la causa, origen o principio de un ser, su esencia o a aquello que le caracteriza. Alude a todo lo que es esencial, innato, instintivo, espontáneo y se opone a lo aprendido, lo reflexivo o cultural, “del mismo modo en que Naturaleza se opone a Cultura, Arte o arteificio”¹⁸⁹.

En cuanto a las dos connotaciones de la primera acepción, el especialista en estética, Raffaele Milani, recoge la interpretación de las mismas que desarrolló el filósofo francés Mikel Dufrenne:

“Dufrenne interpreta la doble fórmula en sentido no metafísico ya que el hombre y la naturaleza aparecen, al mismo tiempo, separados y entrelazados. En dicho contexto de relación y diferencia añade que si no conseguimos hacer vivir la imagen del *homo artifex*, puesto que el hombre podría no intervenir en el mundo con su trabajo, no podemos ni siquiera hacer valer aquella de la *natura artifex*, una ilusión que excluiría totalmente al hombre. Como sabemos, la naturaleza es el resultado de de cultura e historia. Aparece pues, a la luz de estas señales, un intercambio entre lo natural y lo artificial, entre naturaleza y arte (...) En esta perspectiva la naturaleza se vuelve creadora en el hombre, bien en el artista que opera transfigurándola, bien en el usuario que se pierde en su

¹⁸⁸ ABELDA, José; SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, Museu i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, pp. 21-22.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 24-25.

contemplación. El hombre encuentra dentro de sí la naturaleza como potencia de aquel fondo originario y espontáneo que deviene mundo.

La *natura naturans* y la *natura naturata* han estado y están en el centro de la cuestión de la imitación, de lo verdadero y lo artificial. El arte, imitando a la naturaleza, actúa como creador gracias al genio que ésta (naturaleza) infunde en los hombres. Y cuando hablamos de lo creado, hablamos de aquello que es connatural a nuestra conciencia, del mundo al que pertenecemos. Por tanto, en la perspectiva de Dufrenne, es al hombre al que corresponde vivir la naturaleza como mundo, generar lo posible que se propone en lo real. En este sentido el hombre es a la vez naturaleza y potencia creadora. Naturaleza, arte y cultura se entrelazan. El hombre se sitúa en el centro de esta pareja conceptual¹⁹⁰.

Actualmente, uno de los aspectos que contribuyen de manera más contundente a la confusión que acompaña al término «naturaleza» es, como ha observado Fernando Savater, la implicación ideológica del término: “la idea de naturaleza y el culto ético-político que se le tributa constituye sin duda la más pertinaz obnubilación de nuestra época”¹⁹¹. El sentimiento de apego a lo que se denomina naturaleza, no es nuevo pues ya los antiguos poetas cantaban en sus versos a su belleza y a sus bondades. Sin embargo, es a partir de la Ilustración y sobre todo de la gran industrialización que experimentó el mundo occidental partir del siglo XIX, cuando la naturaleza en su sentido prístino se convirtió en paradigma y misterio, en un modelo moral y comenzó a fraguarse alrededor del concepto la devoción casi religiosa que ese le depara. Lo que ha conducido a identificar con «naturaleza» todo aquello que no ha sido hollado por el hombre.

Cabe preguntarse entonces si en este mundo domesticado y absolutamente antropizado aún puede encontrarse esa naturaleza primordial, si se puede diferenciar realmente entre lo natural y lo artificial. Es este un problema filosófico escabroso donde los haya, pues la base de la naturaleza humana, como decía Dufrenne, se encuentra en lo construido, en lo artificial, como lo son el lenguaje, el arte o la socialización. Pero, por otra parte, el hombre no deja de ser parte de lo que existe y, por tanto, no puede dejar de ser naturaleza. Tratar de naturaleza es, como decía Saborit al comienzo de su libro, hipotecarse con la mentira,

¹⁹⁰ MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje* (2005), (Tr. Carmen Domínguez; Ed. Federico López Silvestre), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 pp. 33 -34.

¹⁹¹ SAVATER, Fernando, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Ed. Planeta, 1995, p. 256.

pues es “imposible hablar (sin mentir) de *Naturaleza*, si se entiende que no puede ser más que aquello que vive antes o fuera del lenguaje o de la definición”¹⁹².

El hombre funde naturaleza y arte por medio del paisaje. Un concepto que nace dentro del ámbito artístico, aunque sea un término usado prolijamente en otras áreas de conocimiento como la geografía, las ciencias medioambientales, la política o la sociología. Es una construcción que permite realizar una interpretación cultural del carácter de un territorio. Según la definición de Javier Maderuelo:

“El paisaje no es (...), lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje (...) reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad”¹⁹³.

En términos generales, como recoge Joan Nogué, el paisaje es una proyección cultural de una colectividad sobre un determinado territorio que tiene, básicamente dos dimensiones que se relacionan entre sí. Una dimensión objetiva, el espacio real, y otra subjetiva que depende de cómo se percibe ese espacio en un determinado momento dentro de una sociedad. Un emplazamiento que es vital para el desarrollo de esa sociedad, pues también es testimonio de su historia y, por tanto, está imbricado en la identidad de sus gentes. El lugar existe de forma objetiva en un tiempo y en un espacio determinados, pero dependiendo de cómo son apprehendidos por distintas comunidades en distintos momentos culturales, adquieren valores diferentes y se convierten en símbolos:

“El paisaje, por tanto, puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de descodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero está ligada a la cultura que los produce”¹⁹⁴.

¿En qué momento nació el paisaje? Según sostiene Federico López Silvestre en un artículo publicado en el año 2009, para cifrar la génesis del paisaje “hace falta referirse a varias fases: una puramente perceptiva, una afectiva o sentimental y, finalmente, otra

¹⁹² ABELDA, José; SABORIT, José, *La construcción...*, op. cit., p.55.

¹⁹³ MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005, p. 38.

¹⁹⁴ NOGUÉ, Joan, (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 10-11.

conceptual”¹⁹⁵. La percepción del paisaje requiere, en primer lugar la escisión de una porción del territorio, que sería la materia bruta del paisaje, un trozo del mundo en sí. Esa delimitación que, como escribió George Simmel en *La Filosofía del paisaje*, puede ser óptica, estética o sentimental, lleva a considerar como unidad un fragmento de naturaleza. Pero este trozo de naturaleza es una “expresión contradictoria: la «naturaleza» no tiene partes, es la unidad de un todo” pues al separarla deja de ser naturaleza ya que sólo puede serlo “dentro de esa unidad sin límites”¹⁹⁶. Porque “la naturaleza, que en su esencia y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre, que la divide y aísla en unidades distintas, en individualidades llamadas «paisaje»”¹⁹⁷.

La determinación de esa porción de la Naturaleza, según explica López Silvestre desde la psicología de la percepción y de las leyes de la Gestalt (basándose en unos estudios recientes de Michel Collot, filólogo francés especializado en paisaje) se lleva a cabo a través de tres procesos de unificación interna. Estos son: la tendencia a seleccionar, la tendencia a relacionar y la tendencia a anticiparse. Una primera selección, que viene impuesta por los sentidos, evita que la atención se disperse ante una gran cantidad de información. Dentro de esa opción, existen elementos que destacan por su forma, color o tamaño y, en función de estas cualidades, son agrupados de una u otra forma para lograr una visión de conjunto. Por otro lado, aquello que excede la selección también es tenido en cuenta, lo que facilita que se pueda pasar de un aspecto a otro sin cambios bruscos que alteren la unidad del todo¹⁹⁸.

La percepción del paisaje es, por tanto, el resultado de un filtrado que hace la mente a nivel primario, pues el paisaje es una construcción que requiere, para su existencia, la presencia de un espectador. “La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien lo contempla. No es sólo lo que está delante, sino lo que se ve”¹⁹⁹. Se requiere, por tanto un alejamiento que propicie el acaecimiento de una segunda fase, en la que la transformación y la deslocalización del paisaje se realiza mediante un tamiz, esta vez de carácter subjetivo, que atiende a motivos de carácter emotivo y cultural.

¹⁹⁵ LÓPEZ SILVESTRE, Federico, “¿El paisaje nace o se hace?”, en *Mètode: Anuario*, nº 2009, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, p. 103.

¹⁹⁶ SIMMEL, Georg, *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013, pp. 8.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁹⁸ LOPEZ SILVESTRE, Federico, “¿El paisaje nace..., *op. cit.*, pp. 100-101.

¹⁹⁹ MADERUELO, Javier, *El paisaje...*, *op. cit.*, p. 38.

Algunos estudiosos, como Francesco Careri, piensan que la emoción estética hacia el entorno habría existido desde la Prehistoria, pero la mayoría coinciden en vincular su aparición con la expresión artística. De estos, algunos, como Raffaele Milani o Massimo V. Ferriolo, defienden que la existencia de la experiencia paisajera se puede rastrear desde la Antigüedad, asociada a la jardinería y a la literatura. Pero, en general, la postura más aceptada, (Alain Roger, Javier Maderuelo o Augustin Berque), es aquélla que sostiene que el paisaje surgió en Occidente con el cambio de pensamiento que se produjo en la Edad Moderna, momento en el que algunos artistas realizaron las primeras vistas de determinados parajes sin vincularlas a historias heroicas, religiosas o mitológicas. Es decir, cuando se emanciparon de cualquier elemento narrativo. Esta tendencia pone el acento de forma contundente en la pintura, ámbito en que, además, surgió el término paisaje.

Berque estableció en *Les Raisons du paysage* los cuatro criterios necesarios para la existencia del paisaje. En primer lugar, la acuñación de uno o más vocablos que definan el concepto “paisaje”; la existencia de una literatura que evoque las cualidades estéticas de un territorio; la presencia de representaciones pictóricas y el desarrollo de una jardinería artística²⁰⁰. Estos cuatro criterios aparecen en China muchos siglos antes pero en el mundo occidental no se dan hasta el Renacimiento, tanto en las manifestaciones literarias, en la pintura, en la jardinería o en el lenguaje. La lengua china posee al menos, dos términos para referirse al paisaje: *shanshui* (montaña-agua) y *fengjing* (viento-escena)²⁰¹.

La aparición de un término para designar el paisaje en Europa no se dio antes del siglo XV²⁰². Aunque, según señala Javier Maderuelo, el término alemán *landschaft* se encuentra ya en el siglo VIII con la connotación de área geográfica o de región. El valor artístico de este término, apareció por primera vez en Holanda a comienzos del siglo XVII. Lo acuñó Carel van Mander en la recopilación biográfica que realizó de los pintores del norte y que

²⁰⁰ BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, pp. 34-35, cit. en ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, (Ed. Javier Maderuelo), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p.55.

Una obra fundamental para poder acercarse a la pintura china es CHENG, François, *Vacío y plenitud* (1979), Madrid, Siruela, 2013.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 67.

²⁰² Javier Maderuelo hace hincapié en el uso artístico de esta palabra en el ámbito holandés del siglo XVII. Sin embargo, Alain Roger, aporta datos para el caso de Francia, en los que pone de manifiesto que la palabra *paysage* se empleó con anterioridad a la fecha que da el historiador del arte español. Ver ROGER, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., pp. 24-25, cita 17.

se publicó en 1604. Al comentar el hacer artístico de Gillis van Coninxloo se refería a él como “hacedor de paisajes” y utilizó la palabra *landschap* para describir estas obras. Un año antes, Hendrick Goltzius había realizado *Paisaje de dunas cerca de Haarlem*, que es considerado el primer paisaje autónomo de la cultura occidental²⁰³. Por lo que el primer capítulo del paisaje europeo fue el que ofreció la pintura holandesa en el siglo XVII. Un hecho que mantienen los especialistas más puristas quienes afirman que no hay paisaje hasta que la figura humana desaparece del cuadro y la naturaleza se convierte en verdadera protagonista y deja de ser fondo. No obstante, con anterioridad, algunas obras de artistas como Durero, Patinir o Altdorfer o, incluso la anterior experiencia de Petrarca cuando sube al Mont Ventoux, suponen saltos aislados en cuanto a la manera de percibir el territorio, derivados de un cambio en la mentalidad. Acusan un mayor interés por el mundo y por la experiencia obtenida a través de los sentidos, cuestiones que propiciaba el pensamiento humanista.

Si, como dice Alain Roger, “el hecho de *re-presentar* es suficiente para arrancarle a la naturaleza su naturaleza”, y si son los artistas los que propician, a través de la construcción del paisaje, la apreciación de la misma, se viene abajo el dogma mantenido en Occidente durante dos milenios que dice que el arte debe ser una imitación de la naturaleza. El artista no tiene que repetir la naturaleza, sino negarla y “neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *modelarla*” y a través del proceso artístico, poseerla²⁰⁴. Esta es la argumentación que hace el filósofo francés cuando plantea lo que ha dado en llamar “revolución copernicana de Wilde” aplicada a la estética. En 1889, el escritor inglés se expresaba de este modo en un breve y enérgico libro titulado *La decadencia de la mentira*, para argumentar que las personas aprecian la belleza de la naturaleza porque los poetas y los pintores les han enseñado a verla:

“Lo único que deseo señalar es el principio general de que la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida (...) ¿De dónde si no de los impresionistas, hemos sacado esas maravillosas nieblas pardas que se arrastran por nuestras calles, empañando los faroles y transformando las casas en sombras monstruosas? (...) Las cosas son porque las vemos, y lo que vamos, y cómo lo veamos, depende de las Artes que nos hayan influido. Mirar una cosa es muy distinto de verla. Nada se ve mientras no se ve su belleza. Entonces, y sólo entonces, adquiere existencia. En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya

²⁰³ MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p. 294.

²⁰⁴ ROGER, Alain, *Breve tratado...op. cit.*, pp. 15-16.

nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos. Podrá haber habido nieblas en Londres desde hace siglos. Seguramente las hubo. Pero nadie las veía, y por lo tanto nada sabemos de ellas. No existieron hasta que el Arte las inventó”²⁰⁵.

La mirada del espectador está repleta de imágenes y modelos procedentes de la pintura, escultura, literatura, cine, televisión o publicidad, que modifican la experiencia de la percepción. Muchos elementos de la naturaleza están atestados de significado, cuestión que plantea Federico López Silvestre en un artículo reciente²⁰⁶. En él pone en tela de juicio la corriente idealista en cuanto al estudio del paisaje que él mismo defendió unos años antes. Esta corriente, como se ha visto anteriormente, propugna que el paisaje es representación y que se aprehende a través de un reconocimiento adquirido mediante referencias culturales o artísticas anteriores. Pero en el mundo contemporáneo, «artealizado»²⁰⁷ hasta la saciedad y codificado hasta el paroxismo de mil maneras distintas, ¿es posible la experimentación estética del paisaje o ese maremágnum de ideas y códigos supone un obstáculo para la experiencia paisajera contemporánea? ¿Existe el bosque como paisaje o es más otro invento de la imaginación? El arte ha contribuido a configurar muchas de las ideas que componen el concepto «bosque». Unas perviven en esa amalgama conceptual y otras, sin embargo, parece que han sido descartadas de este espacio enmarañado.

²⁰⁵ WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira* (1889), (Tr. María Luisa Balseiro) Madrid, Siruela, 2003 pp. 61-63.

²⁰⁶ LÓPEZ SILVESTRE, Federico, “¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón”, en *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (Ed. Toni Luna e Isabel Valverde), Barcelona, Observatorio del paisaje de Cataluña/Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp. 89-102.

²⁰⁷ “Artealizar” o “artealizado” son términos utilizados por Alain Roger para explicar la transformación de la naturaleza en paisaje. Ver ROGER, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., pp. 21-24.

4.- LA SELVA OSCURA

“A mitad del camino de la vida,
en una selva oscura me encontraba
porque mi ruta había extraviado”²⁰⁸.

4.1.-La vida cotidiana

El bosque creció considerablemente durante los primeros siglos de la Edad Media. Aproximadamente entre el año 500 y el 1200 tuvo lugar una fase climática cálida que fue acompañada de un incremento extraordinario de las masas forestales, al tiempo que disminuía la progresión demográfica. La disgregación institucional que produjo la crisis del Imperio Romano de Occidente dejó paso a la hegemonía de los pueblos germanos, que tenían una cultura desequilibrada a favor de las actividades económicas silvo-pastoriles, más centradas en la caza y el pastoreo que en la agricultura. Alrededor del año mil los bosques cubrían grandes superficies del territorio europeo y muchos de ellos estaban abandonados y eran impenetrables. Pero desde el siglo XII y, sobre todo, desde el desarrollo que la cultura urbana experimentó en el XIII, el bosque comenzó a soportar una merma que ya no se iba a detener. La construcción de las nuevas ciudades y la expansión agrícola volvieron a provocar el desmonte de extensas áreas²⁰⁹. Durante los siglos siguientes, muchos países, como Italia o Gran Bretaña, perdieron la mayor parte de sus zonas forestales. Al llegar al siglo XVII, en los albores de la Ilustración, el bosque era ya un espacio totalmente domesticado²¹⁰.

²⁰⁸ Alighieri, Dante, *Divina Comedia. Infierno*, Canto I, 1-3.

²⁰⁹ GALLONI, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 26-27.

²¹⁰ El historiador francés Charles Higounet realizó un inventario sobre los bosques en la Edad Media en el siguiente artículo: HIGOUNET, Charles, “Les forêts de l’Europe occidentale du V^e au XI^e siècle”, en *Agriculture e mondo rurale in Occidente nell’alto Medioevo, XIII Settimana di studio del centro italiano di studi sull’alto Medioevo*, 1965, Spoleto, 1966, pp. 343-398.

De obligada mención son algunos de los estudios de George Duby que, por cuestiones de espacio, no pueden ser incluidos en el presente capítulo: DUBY, George, *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval* (1962), Barcelona, Península, 1973; *La época de las catedrales. Arte y sociedad 980-1420* (1973), (tr, Antonio

En los primeros siglos del Medievo la idea de bosque que predominaba en el imaginario colectivo, era fruto, por una parte, del uso cotidiano que tenía este lugar y, por otra, de la idea que había transmitido la narrativa oral. Un espacio útil y también maravilloso, oscuro, inaccesible, caótico y salvaje. La Iglesia cristiana, que luchaba por unificar su credo, tenía una actitud muy hostil ante estos emplazamientos que eran reductos de cultos paganos. Cuestión que contribuyó a consolidar la visión del bosque como un espacio de animalidad salvaje y de perdición. Desde el punto de vista teológico representaban la anarquía, el caos de la materia bruta y la oscuridad frente a la ausencia de sombras que trajo el Neoplatonismo, al que se habían adscrito los Padres de la Iglesia²¹¹. Sin embargo, durante la Alta Edad Media, los bosques abundaban en Europa y jugaban un importante papel en la vida cotidiana, aunque en este tiempo, los testimonios artísticos son escasos. Antes de que surgieran las primeras ciudades y comenzase a extenderse la agricultura, el bosque fue fundamental para el sustento diario y era un lugar relativamente frecuentado. De los bosques se obtenía madera, el material primordial de esta época, que se usaba en la construcción y como combustible. En ellos se recogían las cortezas de los árboles que se usaban como tintura o alimento, además de bayas, raíces, frutos secos, hierbas medicinales, miel, cera para las velas o resina para fabricar teas. Allí también habitaban los carboneros, los cazadores, los fabricantes de cenizas, que se usaban para fabricar vidrio, o los herreros.

Las actividades cotidianas propias de cada mes se representaban en las ilustraciones que acompañaban a los calendarios, donde aparecían también reflejadas las actividades forestales. Los mensarios, herederos de las representaciones de las cuatro estaciones de la época romana, solían ser habituales en la decoración de edificios tanto religiosos como civiles. Pero los ejemplos más expresivos en cuanto en los que aparecía el bosque con cierta autonomía dentro de la composición, son tardíos, del siglo XV. Por ejemplo, la escena correspondiente al mes de diciembre del *Ciclo dei mesi* de las pinturas murales de la Torre dell' Aquila en el Palacio del Buonconsiglio de Trento muestra una de las labores más comunes que se realizaban en el bosque en este tiempo: el desmonte de una zona boscosa cercana a los muros de la ciudad y el traslado de la madera cortada a la villa (figs 10 y 11).

Tanto en las pinturas de Trento como en las de *Las muy ricas horas del Duque de Berry* de los hermanos Limborg, en el Museo Condé de Chantilly, la figura del hombre nunca aparece

R. Firpo], Barcelona, Círculo de lectores, 1997; *Guerreros y campesinos: desarrollo inicial de la economía europea 500-1200* (1973), (Tr. José Luis Martín), Madrid, Siglo Veintiuno, 1983.

²¹¹ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p. 61.



Fig. 10.- *Ciclo dei mesi*, s. XV, pittura mural, Torre dell' Aquila del Palacio Buonconsiglio, Trento (mes de mayo).



Fig. 11.- *Ciclo dei mesi*, s. XV, pittura mural, Torre dell' Aquila del Palacio Buonconsiglio, Trento (mes de diciembre).

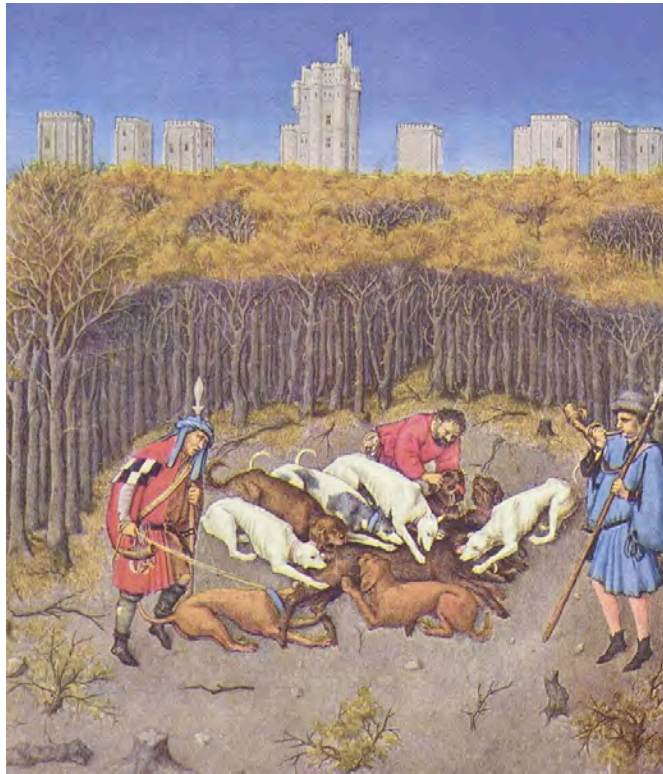


Fig. 12.- Hermanos Limborg, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, (ca.1412-1416), Manuscrito iluminado, temple sobre vitela, Museo Condé, Chantilly, Francia. (mes de mayo)



Fig. 13.- Hermanos Limborg, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, (ca.1412-1416), Manuscrito iluminado, temple sobre vitela, Museo Condé, Chantilly, Francia. (mes de diciembre).

dentro del bosque. En las imágenes de los meses de abril, mayo, noviembre y diciembre los bosques se pintan fuera del cerco de las zonas urbanizada (figs. 12 y 13) Las masas de árboles no están integradas con las figuras humanas. No obstante, puede apreciarse una cierta laicización de los elementos naturales y una tendencia a que estos constituyan parte de la escena, lo que según Roger los convertiría en protopaisajes²¹². Sólo en las escenas correspondientes a los meses de noviembre y diciembre hay un tímido intento de adentrarse en la espesura. Porque los porqueros que apacientan los cerdos, no llegan a sobrepasar la linde del bosque. Es también difícil imaginar que la bestia que están despedazando los monteros haya podido ser abatida entre los árboles que aparecen detrás. Una línea densa e impenetrable de árboles que parece más un decorado en papel continuo que un elemento natural. Es más, en ningún momento se pierde de vista la referencia del espacio urbano. En todas las escenas emergen construcciones, reales o imaginarias, que aluden a la seguridad que ofrece la civilización y que hacen que el espectador no «pierda pie» con el mundo conocido al tiempo que impiden que sea absorbido por el lado más salvaje de la naturaleza.

Era el bosque también una «tierra de nadie» que servía de refugio a todos aquéllos que, por una u otra razón se encontraban al margen de la sociedad: gentes paganas, bandidos, vagabundos, guerrilleros, inadaptados, locos, leprosos, perseguidos, fugitivos, hombres salvajes y anacoretas²¹³. Por eso, en este periodo se acrecentó la bipolaridad conceptual del

²¹² “Con la distancia, podemos decir que la invención del paisaje occidental suponía la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales: árboles, rocas, ríos, etc. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distribuidos, ordenados, en un espacio sagrado que, sólo él, les confería cierta unidad. Por eso, en la Edad Media, la representación naturalista no ofrece ningún interés; podría perjudicar a la función edificante de la obra. Por tanto, es necesario que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen; y éste será, precisamente, el papel de la perspectiva. Ésta, al establecer una verdadera profundidad, deja en la distancia estos elementos del futuro paisaje y, al mismo tiempo, los laiciza. Ya no son satélites fijos, dispuestos alrededor de los iconos centrales, sino que conforman el segundo plano de la escena (en lugar del fondo dorado del arte bizantino), y esto es algo completamente diferente, pues allí se encuentran al margen y al abrigo de lo sagrado, pero condenados a forjarse su unidad. Esta es la segunda condición: ahora es necesario que los elementos naturales se organicen entre sí en un grupo autónomo, con el riesgo de que perjudiquen la homogeneidad del conjunto, como puede constatare en numerosos cuadros del Quattrocento italiano, en los que es manifiesto el disparate entre la escena y el fondo.” ROGER, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., pp. 76-77.

²¹³ En el artículo siguiente se pone de manifiesto que la imagen del bosque como lugar apartado de la civilización era, además una realidad histórica y analiza las razones que llevaban a muchos a perderse en sus dominios. GÓMEZ RINCÓN, Antonio, “Echarse al bosque: realidad y discurso de forajidos en la Forestas de la

bosque. Al lado de una visión cotidiana, o si se prefiere, más real, convivía la elaborada a través de la imaginación, en parte generada por los hechos sociales del momento, pero principalmente heredada de parámetros anteriores. Porque no era la realidad del bosque, como observa Paul Zumthor, la que contaba en este tiempo para la imaginación: “Los esquemas heredados son duros de pelar; gracias a ellos el espíritu triunfa simbólicamente del mundo, mantiene el control del relato y del sueño y percibe en el envés de las cosas una confusa verdad oculta”²¹⁴.

El ámbito de esa verdad oculta de la imaginación hay que buscarlo fuera de los espacios del habitar humano. Uno de ellos era el bosque, donde se extendía el dominio de la sombra. Una penumbra que se convirtió, a partir de entonces, en un lugar común dentro del imaginario del bosque. De ahí partía el peregrino de Dante, y la “selva oscura” aparecía como un sitio para extraviarse y errar y cuya evocación producía terror. Es el punto en el que el individuo perdía la orientación y se separaba del camino recto para adentrarse en una maraña de tinieblas, una metáfora sobre la angustia existencial, que encontraba su escenario en un espacio que no era propicio para que el hombre pudiera vivir:

“A mitad del camino de la vida
en una selva oscura me encontraba
porque mi ruta había extraviado.

¡Cuán dura cosa es decir cuál era
esta salvaje selva, áspera y fuerte
que me vuelve el temor al pensamiento!”²¹⁵

Según Zumthor el espacio humano, es decir, el que era susceptible de ser habitado, durante la Edad Media se percibía como cerrado. Como un centro cercado fuera del cual estaba «lo otro». Se moraba en el «aquí», que es lugar en el que vivía la persona y el «allá» permanecía como una parte del paisaje que se ignoraba. Poco a poco se fue disipando esa idea del «allá», sobre todo cuando, con los relatos de los primeros viajeros que llegaban hasta Asia, se fue ampliando el espacio geográfico del mundo conocido. Sin embargo, no

Europa preindustrial”, en *Los lugares de la Historia*, Salamanca, Asociación de Jóvenes Historiadores, 2013, pp. 1331-1351, <http://www.ajhis.es/publicaciones-ajhis/vol-3-los-lugares-de-la-historia>.

²¹⁴ ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo* (1993), Madrid, Ed. Cátedra, 1994, p. 66.

²¹⁵ ALIGUIERI, Dante, *Divina Comedia. Infierno*, Canto I, 1-6.

estaba constituido sólo por el conjunto de tierras lejanas y desconocidas. «Allá» eran también lugares hostiles como la montaña, el mar o el desierto. El desierto representaba los valores opuestos a la ciudad en las grandes religiones monoteístas euroasiáticas. Allí se retiraban los anacoretas, eran asaltados por las tentaciones de los demonios y, al mismo tiempo, podían encontrar a Dios. El desierto era el «allá» absoluto²¹⁶. Inmenso, hostil y repulsivo, pero al mismo tiempo maravilloso y fascinante. En Europa, no proliferaban los desiertos por lo que este lugar de soledad fue reemplazado por el bosque, un territorio cuya frondosidad era también inmensa y asfixiante. El bosque era también «allá» porque en el imaginario colectivo estaba *fuera* de los márgenes de lo humanizado.

4.2.-La caza en el bosque

Además de estar *fuera* del espacio habitable, el bosque estaba *fuera* de las leyes generales, como se adelantó anteriormente al hacer referencia al origen de los términos *forêt*, *forest*, o *foresta*. Gozaba de una normativa especial y aunque en algunas regiones europeas comenzaron a aparecer documentos que lo ordenaban, eran territorios con una cierta indefinición en cuanto al papel social que desempeñaban²¹⁷. Eran necesarios para la subsistencia del pueblo, que se servía de los recursos que éstos le ofrecía. Pero no hay que olvidar que los bosques pertenecían al rey y a los nobles y eran espacios que podían ser usados por los altos estamentos sin ninguna limitación legal, lo que provoca un silencio en las fuentes y contribuye a aumentar el sentimiento de imprecisión. Básicamente, eran cotos señoriales destinados a la caza que no podían ser ni cultivados ni explotados, ni eran susceptibles de ser urbanizados.

La caza, además de cumplir una función importante en la economía, era para alta sociedad medieval, una actividad a caballo entre el juego, el rito y el deber²¹⁸. Al igual que existía una

²¹⁶ ZUMTHOR, Paul, *La medida...*, *op. cit.*, p62.

²¹⁷ En el artículo ya citado de M^a del Carmen Carlé se recoge que había tres tipos de documentos que hablan de estos terrenos: los que organizaban la defensa del bosque, los de concesiones de montes y usufructo y los que recogen pleitos. CARLÉ, M^a del Carmen, "El bosque en la Edad Media...", *op. cit.*, pp. 308-319.

²¹⁸ Además de los textos citados, se ha consultado PARAVINICI BAGLIANI, Agostino; VAN DEN ABEELE, Baudouin (Coor.), *La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, Turnhout (Belgium), Simmel/Edizioni del Galuzzo, 2000.

férrea división entre los estamentos sociales en el Medievo, había ciertas modalidades cinegéticas que estaban reservadas para el rey y el estamento nobiliario. Los que pertenecían al estrato más bajo de la sociedad cazaban para comer y lo hacían con métodos menos fastuosos que los que utilizaban las clases altas. La caza que ejercitaban las clases altas eran la caza mayor, también denominada montería o venatoria y la cetrería. La caza mayor se realizaba dentro del bosque y suponía un entrenamiento para la guerra. Si se tiene en cuenta que se destinaban largos periodos a esta ocupación, puede pensarse que podía existir un traslado temporal de la corte a los bosques. Reyes y nobles combinaban la caza con otras tareas políticas, pues se alternaban las batidas con encuentros con embajadas procedentes de otros territorios²¹⁹.

Muchos autores antiguos que escribieron sobre la caza como Gratio, Arriano, Jenofonte, Opiano o Nemesiano coincidían en otorgarle a ésta un carácter divino²²⁰. En la antigua Grecia la caza se establecía también como una actividad que se desarrollaba más allá del límite de la ciudad. Era también una ocupación propia de los héroes que, a su vez, se constituían como patrones de conducta para los efebos²²¹. A través de la caza los reyes se hacían depositarios de una tradición inmemorial, afianzaban su carácter sagrado y legitimaban su poder. Incluso, el tipo de armas que usaban los nobles se distanciaba de los procedimientos usados por otros estamentos. Aunque no se desdeñaba por completo el uso de trampas, ballestas o arcos, la montería o caza venatoria era, desde la antigüedad, una caza a fuerza sin más armas que la lanza o la espada²²².

La caza se consideraba, además fuente de salud, pues apartaba la mente de los bajos instintos y servía al noble para la exaltación física, al contrario que sucedía en la vida religiosa, donde se despreciaba el cuerpo. Servía para canalizar la violencia y la agresividad que solía acompañar al grupo de los *bellatores*. En la caza se ponía de manifiesto un equilibrio intrincado entre civilización y salvajismo, entre la naturaleza y la cultura. Era un

²¹⁹ VILLANI, Carla, "Il bosco del re: consuetudini di caccia negli *Annales Regni Francorum*", en ANDREOLI, Bruno e MONTANARI, Massimo (Coord.), *Il bosco nel medioevo*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 61-67.

²²⁰ ABALO BUCETA, José María, "Literatura cinegética medieval. La montería: aproximación histórica y contrastes entre diversas tradiciones literarias europeas", en FRADEJAS RUEDA, José Manuel (Ed.), *Los libros de caza*, Tordesillas (Valladolid), Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal/ Seminario de Filología Medieval/ Universidad de Valladolid, 2005, p. 11.

²²¹ VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: el cazador negro* (1981), (Tr. Marco-Aurelio Galmarini), Barcelona, Ed. Península, 1983, p. 152.

²²² ABALO BUCETA, José María, *op. cit.*, p. 26.

juego guerrero, una marca de clase con un complejo sentido simbólico que además requería un escenario que se encontraba regulado con un orden propio, entre la normalidad y la alteridad²²³. Este escenario era el bosque, lugar donde vivían los osos, los lobos y los jabalíes, fieras salvajes que eran, al tiempo, temidas y tomadas como ejemplo por los guerreros²²⁴.

A través de la educación de los nobles, se transmitían los valores fundamentales de la sociedad y de la clase a la que pertenecían. La caza ocupaba un lugar de primer orden dentro del programa educativo que recibían los destinados a convertirse en guerreros, pues servía de adiestramiento para la guerra, una de las ocupaciones primordiales de la nobleza medieval. Constituía, además un acto de autoconsciencia de la dimensión guerrera de estos individuos, un distintivo de su estamento. Era probable que en las cacerías de grandes animales dentro del bosque se aprendiesen las técnicas del combate, en las que prevalecía el contacto físico con el enemigo. Sin embargo, era una actividad que se desarrollaba en grupo, aunque, después el guerrero tuviese que enfrentarse al animal en una lucha cuerpo a cuerpo. La caza simbolizaba un encuentro con la muerte para pasar a otro estadio, un renacer a la madurez, un paso hacia la vida adulta, un ejercicio de autoconocimiento, una iniciación²²⁵.

Desde antiguo se les ha atribuido a muchos animales poderes sobrenaturales, como en los ritos chamánicos, en los que el animal aparece como un intermediario entre el iniciado y el mundo del más allá. En el universo medieval se asignaba a ciertos animales cualidades que eran deseables para el guerrero. De hecho, eran un elemento muy frecuente en la heráldica usado para poner de manifiesto las virtudes de ciertas estirpes. La fuerza de los osos, la impetuosidad de los jabalíes o la astucia y el talento para cazar en grupo de los lobos. La caza, que era una labor inseparable de la guerra, ofrecía al cazador-guerrero la oportunidad de asimilar estos valores. Para que fuera digna del luchador el animal abatido debía ser lo más fiero posible para poder establecer con él una afinidad positiva. En el combate se

²²³ GALLONI, Paolo, *op. cit.*, pp. 25-27.

²²⁴ ANDREOLI, Bruno, "L'orso nella cultura nobiliaria dall'*Historia Augusta* a Chrétien de Troyes", en ANDREOLI, Bruno e MONTANARI, Massimo (Coor.), *Il bosco...*, *op. cit.*, pp. 30-45.

²²⁵ En muchas sociedades antiguas eran frecuentes estos ritos de iniciación de los jóvenes, que llevaban durante unos años una vida marginal, fuera de las ciudades, que precedía a su incorporación en la sociedad. Aunque circunscrito al ámbito griego el tema está desarrollado a lo largo del citado trabajo de Vidal-Naquet, que es una obra de referencia indispensable. VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamiento...*, *op. cit.*

manifestaba también la ambigüedad de la fiera: espejo del guerrero y manifestación del peligro que se encarnaba en el enemigo.



Fig. 14.- Paolo Uccello, *La caza en el bosque* (ca. 1470), temple sobre tabla, 65x165, Museo Ashmolean, Oxford.

A través de la actividad de la montería los caballeros se sumergían en el salvaje y oscuro mundo de la selva. Decía Vidal- Naquet: “la caza cae íntegramente del lado del salvaje, de lo crudo, de la noche”²²⁶. Esa percepción tenebrosa y fascinante del bosque medieval es la que muestra la imponente tabla panorámica pintada por Paolo Uccello (1397-1475) hacia 1470 titulada *Caza en el bosque* (Fig. 14). Pintada en los últimos años de su existencia, el artista desarrolla en ella los recursos sobre perspectiva que había investigado a lo largo de su vida. Los troncos de los árboles, repetitivos y esquemáticos, construyen una trama que converge en el centro del bosque en penumbra, donde coloca el punto de fuga. Sin embargo, el uso de esta técnica no ayuda a aportar naturalismo a la pieza. La oscuridad que se concentra en el centro donde confluye el haz de líneas contribuye a evidenciar el carácter onírico en el que se desarrolla la escena. Parece que el artista hubiese querido dar la sensación de que una fuerza centrípeta invisible está absorbiendo al alborotado y colorido tropel de cazadores y perros hacia el corazón del bosque. Sin embargo, la algarabía desordenada de jinetes, sirvientes y animales se adentra en el escenario de una espesura que emerge lúgubre, estática y carente de movimiento. La elocuencia de la escena parece residir en una inversión de los términos: el bosque, que es el caos y la barbarie en el mundo medieval, emerge inquietantemente ordenado frente al aparente desconcierto bullicioso de los caballeros, representantes del equilibrio normativo de la civilización. Los cazadores parece que van a ser absorbidos por la negrura que habita entre los árboles, como si ese penetrar

²²⁶ *Ibíd.*, p. 152.



Fig. 15.-*Escena de caza*, Pinturas murales de la Sala de los Reyes del Palacio de la Alhambra, Granada, siglo XV, temple sobre cuero.

en la oscuridad hiciese alusión a los ritos iniciáticos que, a través de la caza, tenían que superar los jóvenes aristócratas.

La representación de escenas de caza no es una novedad de la Edad Media. Existen numerosos ejemplos que van desde el arte sumerio hasta el arte tardoantiguo y aparecen tanto en el ámbito europeo como en el islámico y en una amplia variedad de soportes: relieves (frecuentes en conventos, monasterios, iglesias y catedrales, aparecen ciclos venatorios junto al repertorio religioso) pinturas murales, mosaicos, objetos de marfil u orfebrería. En la mayoría de ellos, la representación del bosque o de los elementos vegetales, cuando aparecen, es muy esquemática (*Cúpula del Mausoleo de Centcelles* del s. IV; *Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga* del s. XII; *Frescos de Castel Appiano* del s. XII). O bien refleja aspectos alejados de la realidad, como las pinturas murales del *Palacio de los Papas en Avignon* (1343) o las de la *Sala de los Reyes de la Alhambra* (1396-1408) (Fig. 15). En las primeras, aunque hoy las zonas correspondientes a la espesura se perciben oscuras por el envejecimiento y virado de los pigmentos verdes y azules, el espacio retrata más un lugar agradable que el ambiente lúgubre de un bosque sombrío. Incluso las actitudes sosegadas y elegantes de los personajes invitan a pensar más en un jardín domesticado que en un entorno salvaje. Tampoco las pinturas de la Alhambra ofrecen la imagen del entorno bravío de la selva, por el contrario, recrean una atmósfera más cercana al ideal novelesco del *locus amoenus* a través de elementos irreales.

En este contexto proliferaron entre la realeza y la clase noble los libros de caza. En ellos se ensalzaban las bondades de la actividad cinegética para el cuerpo y el alma; se clasificaban los distintos tipos de animales que eran susceptibles de ser abatidos; se mostraban las diferentes razas de perros y las armas que eran más apropiadas para cada tipo de pieza; se establecían las normas para cazar y para la instrucción de los cazadores. De entre los libros que han llegado a nuestros días la copia correspondiente al manuscrito fr. 616 del siglo XV del *Libro de Caza de Gaston Phébus* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, es notoriamente la más interesante desde el punto de vista artístico y ofrece representaciones del bosque muy sugerentes, pues la mayoría de las pinturas ofrecen una visión de este espacio desde dentro, una mirada equilibrada entre la crueldad de la cacería y la delicadeza de la representación de la naturaleza (figs. 16, 17, 18, 19).

En estas miniaturas del III Conde de Foix aparecen todavía componentes arcaizantes como los fondos dorados, que confieren a las escenas una magnitud simbólica y trascendente; o



Fig. 16.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Du blaireu et de toute sa nature*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 35v.



Fig. 17.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Ci devise comment on doit en quête dans les hautes futaies*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 64.



Fig. 18.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Ci devise comment on doit en quête dans les hautes futaies*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 64.



Fig. 19.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Ci devise comment on doit aller laisser courre pour le cerf*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 68.

el carácter excesivamente abierto de las composiciones que no recogen en absoluto la esencia cerrada del espacio boscoso; o como la perspectiva jerárquica. No obstante, se advierte un gran interés por la representación verosímil del bosque. Bajo el oro que ocupa la parte superior de algunas escenas, a las que dota de una dimensión mágica de espacio metafísico, aparece la realidad material del bosque. El naturalismo con que se han trabajado los distintos tipos de animales, las diferentes razas de perros o las diversas variedades vegetales se alejan de la esquematización simbólica que ofrecían otras obras con la misma temática. Tanto es así que Buffon citó este libro en su *Historia Natural*. En él se advierte una observación sincera y afectiva del entorno y los seres que lo habitan. Por poner un ejemplo, en la miniatura que aparece en el Folio 35v: *Acerca del tejón y de toda su naturaleza*, pueden distinguirse al menos cuatro especies de árboles diferentes: haya, roble, pino y serval silvestre, también llamado “de los cazadores”. Aunque, al mismo tiempo, no hay reparos en mostrar escenas llenas de crudeza en las que aparecen animales heridos que sangran, que son atravesados por lanzas, mordidos por los perros o ya muertos, mientras son despedazados por los monteros. El fiero bosque en el que, utilizando las palabras de Kenneth Clark: “el hombre llega la intimidad con la vida de la naturaleza a través del instinto de matar”²²⁷.

4.3.-El sueño oscuro del caballero

La instrucción de los jóvenes nobles también comprendía el estudio y el conocimiento de mitos y leyendas que se habían mantenido en el sustrato oral. A partir del siglo XII irrumpió lo maravilloso en la literatura que recogía la esencia de la tradición no escrita y reelaboraba el material preexistente. Los estudios de George Duby y Erich Köhler, ponen en evidencia que la literatura caballeresca comenzó a reflejar las aspiraciones de los jóvenes caballeros de la nobleza²²⁸. Estos eran los principales consumidores de este tipo de lecturas y se identificaban con los protagonistas de los relatos maravillosos. Ya habían sido investidos caballeros y se encontraban en una fase intermedia entre la investidura y la paternidad. No habían contraído matrimonio y conseguían la inserción completa en la

²²⁷ CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje* (1949), Barcelona, Seix Barral, 1971, p.27.

²²⁸ DUBY, George, *Hombres y estructuras de la Edad Media* (1973), Madrid, Siglo XXI, 1997 y KÖHLER, Erich, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, (Tr. Blanca Garí), Barcelona, Ed. Sirmio, 1990.

sociedad cuando habían rebasado un periodo de aventuras. Una fase de sus vidas regida por la impetuosidad y la impaciencia que precedía a la estabilidad de la madurez y cuya principal finalidad era encontrar esposa²²⁹.

En la literatura caballeresca eran muchos los héroes que comenzaban su hazaña a partir de una batida de caza. Siguiendo a una pieza que se les escapaba, se internaban y se perdían en el bosque, donde sucedían acontecimientos sobrenaturales. La literatura caballeresca no reproducía, sin embargo, la verdad histórica. En las obras literarias el caballero emprendía sólo su aventura, pero en la realidad no era así, pues las hazañas de los jóvenes se realizaban en grupos que se reunían alrededor de un jefe y conllevaban una brutalidad y una violencia muy alejada del refinamiento de los textos corteses. Pero la identificación con el héroe solitario, procedía de los cuentos tradicionales que permanecían en el sustrato cultural de la época, en la tradición oral, de donde pasaron a la literatura caballeresca²³⁰. Así, estos textos no reproducían hechos reales, pero sí recogían “la completa interacción entre la contingencia, el patrimonio de la tradición oral, la sensibilidad personal de un autor y la de su público”²³¹.

En las obras de imaginación, más que en el género épico o la poesía de los trovadores, es donde mejor se expresaba el sentido simbólico transcendente de la selva medieval²³². El

²²⁹ GALLONI, Paolo, *Il cervo...*, op. cit., pp. 31- 32.

²³⁰ Vladimir Propp analizó la función que desempeñaba el bosque en los cuentos tradicionales. Los protagonistas de los cuentos suelen dar comienzo a sus aventuras, generalmente en un bosque oscuro y misterioso. Allí deben superar una serie de pruebas, un rito iniciático dentro de una espesura que asegura el secreto y oculta el misterio. En los cuentos el bosque es también un lugar de tránsito, una frontera, tanto en el sentido físico como metafórico. El camino al otro mundo pasa por el bosque, un aspecto que como se explicitó anteriormente, también se encuentra en los mitos antiguos, pues muchas de las entradas al mundo subterráneo estaban rodeadas de una tupida selva. Estas dos singularidades del bosque que señala Propp, rito iniciático y tránsito al más allá, son lugares comunes tanto en la novela caballeresca como en el folklore. PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987, p. 78.

²³¹ GALLONI, Paolo, *Il cervo e il lupo...*, op. cit., pp. 3-35.

²³² Como advierte Jacques Le Goff, existen dos clases de obras que muestran la vida caballeresca alrededor del siglo XII. Unas son las literatura caballeresca y otra los cantares de gesta, géneros que interferían entre sí y entraban en competencia. Son las primeras las que contribuyen de forma indiscutible a la elaboración del imaginario colectivo del bosque. Este trabajo está recogido en LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano...*, op. cit., pp. 82-115. El artículo apareció por primera vez en: LE GOFF, Jacques y VIDAL-NAQUET, Pierre, “Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d’un roman courtois”, en VVAA, *Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 265-319.

bosque aparecía como un espacio indómito y oscuro en el que el héroe había de internarse para experimentar una transformación, a diferencia de la poesía trovadoresca, en la que el bosque respondía más a una visión idílica, una huida voluntaria a una utopía bucólica²³³. Unas veces, el protagonista nacía y se criaba en el bosque, como Perceval o Gawain. Otras, acudía a él cuando enloquecía, como el *Yvain* (ca. 1180) de Chrétienne de Troyes, después de haber fracasado en alguna hazaña dentro de la sociedad civilizada²³⁴. Yvain, que perdió el amor de su esposa por haber incumplido una condición dentro del mundo de los hombres, se volvió loco y huyó al bosque. Allí abandonó sus vestiduras cortesanas, su espíritu y su memoria de hombre civilizado. Dentro de la selva vivió desnudo y se alimentó de la carne cruda que él mismo cazaba con un arco, arma bastarda y salvaje en la civilización, pero legítima dentro del bosque²³⁵.

La locura y el salvajismo eran dos condiciones equiparables en la Edad Media. Yvain, lejos de la sociedad encontró en el bosque la antípoda del mundo civilizado. Sustituyó sus opulentas ropas por la desnudez, los suculentos alimentos cortesanos por carne cruda y la

²³³ Una obra de referencia que recoge cómo el bosque es el lugar natural de la aventura es STAUFFER, Marianne, *Der Wald: Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zurich, Juris-Verlag, 1958.

²³⁴ CHRÉTIEN DE TOYES, *El caballero del león*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

²³⁵ Espadas y lanzas eran consideradas armas nobles, sin embargo, el estatuto del arco resultaba ambiguo. Zumthor sostiene que en la caza se prohibía el uso de armas caballerescas y se exigían “instrumentos más cerca de la materia apenas desbastada, el venablo y sobre todo el arco”, ZUMTHOR, *La medida..., op. cit.*, p. 66. Sin embargo, el estudio sobre la caza medieval realizado por GALLONI, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, que recoge además, datos aportados de excavaciones arqueológicas, no sitúa al arco como una de las armas predilectas en la realización de esta actividad nobiliaria. Aunque en algunos territorios como Gales o la India védica, era el atributo heroico por excelencia, en casi toda Europa se consideraba un arma subalterna. De hecho, en el Segundo Concilio de Letrán, de 1139 se condenaba: “el arte asesino y odioso ante Dios de los ballesteros y de los arqueros, de suerte que prohibimos en adelante su uso contra cristianos y católicos”, FOREVI, R., *Latran I, II, III et Latran IV*, Paris, 1965, p. 89, Cit. en LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso..., op. cit.*, p. 90.

Sí podía usarse, en cambio, para la caza de animales mansos, pero los más fieros debían ser abatidos a lancetadas o a golpes de espada, GALLONI, Paolo, *Il lupo..., op. cit.*, pp. 10-17.

En el mundo antiguo ya existía esta separación jerárquica entre los guerreros equipados y los arqueros salvajes. Desde Homero hasta el siglo V, el arco era el arma de los bastardos, traidores y guerreros de condición inferior. Aunque, a tiempo, también era la del héroe solitario como Heracles o Ulises, que recuperó sus dominios gracias a la demostración de su destreza como arquero, LE GOFF, Jacques *Lo maravilloso..., op. cit.*, pp. 87-88.

memoria por los impulsos primarios. Sin embargo este estadio de naturaleza silvestre no podía prolongarse sin fin. El bosque, como se ha dicho ya, no era un lugar para quedarse. Mediante la locura se producía una metamorfosis que daba lugar a la posterior reintegración del protagonista al orden social. El héroe había de regresar a la sociedad de la que partió. Para ello contaba con la ayuda del ermitaño, una figura fundamental que ayudaba al caballero a regresar y a restituir su antigua condición. Yvain llevaba la caza que conseguía con el arco a un ermitaño que, a su vez, se la devolvía cocinada y acompañada de pan. Entraban así, en contacto, el mundo salvaje a través de la caza y el mundo cultivado, lo crudo y lo cocido²³⁶.

La devolución del caballero a la sociedad había de pasar por el bosque como espacio de transición. Pero no se trataba aquí de oponer tajantemente naturaleza y cultura, y no resulta sencillo tampoco establecer los límites de lo salvaje dentro del bosque. Este espacio frondoso, que rompía con la ley común, no se asimilaba al contexto en el se llega a una animalidad total. La dimensión bravía del protagonista no era absoluta, se encontraba en un nivel relativamente sosegado de lo selvático, del mismo modo que el ermitaño, que vivía en una cabaña, se encontraba en un nivel inferior de la cultura. En ese punto, en los márgenes de la actividad humana, es donde coincidían el caballero y el eremita y ambos eran, en cierto modo, mediadores²³⁷.

4.4.-Místicos, salvajes y enamorados

Resulta paradójico que durante este tiempo en el que la Iglesia cristiana trataba con hostilidad las áreas boscosas porque albergaban los reductos de los cultos gentiles, muchas hagiografías recojan el testimonio de numerosos santos que se fueron a vivir a de los bosques, lejos del envilecimiento del mundo civilizado. Este fenómeno se prolongó a lo

²³⁶ En el trabajo citado anteriormente que realizaron Jacques Le Goff y Vidal-Naquet en la década de los setenta del siglo pasado, interpretaban la novela de Chrétien de Troyes desde el punto de vista del estructuralismo de Lévi-Strauss y utilizando la contraposición de los términos «crudo» y «cocido» para contrastar los estadios de salvajismo y civilidad que atraviesa el caballero. “Lo crudo y lo cocido” es un artículo del antropólogo francés publicado en 1964 y recogido en *Mitológicas*. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas 1. Lo crudo lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

²³⁷ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso...*, op. cit., p. 93.

largo de toda la Edad Media, pero hubo dos momentos en los que se produjo con mayor profusión: el primero coincide con el abandono de la vida urbana del siglo IV al VII y el segundo se debe a un proceso inverso, el originado por el auge de las ciudades, desde el siglo XI al XII²³⁸. Así, el eremita era también una de las figuras que aparecen en la literatura caballeresca y también formaba parte de la realidad de la vida en los bosques. En el pensamiento cristiano existía una larga tradición de vida eremítica, pero el lugar al que se retiraban estos hombres santos, como se apuntó anteriormente, eran los desiertos.

El desierto europeo de los ermitaños fue la selva²³⁹. Eran personas que también habían renunciado al mundo y obtenían sabiduría a través del acto de separación de la realidad mundana. Eran también los únicos que nunca abandonaban el bosque porque su fortaleza espiritual les conducía hacia la liberación espiritual total. En el bosque, al igual que en el desierto se enfrentaban con la tentación y era el lugar en que se encontraban con la divinidad. El anacoreta era una suerte de santo-salvaje, dotado de poderes sobrenaturales, un intermediario entre lo tangible y lo trascendente. Los ermitaños conocían los caminos espirituales que confluían en el espacio boscoso y enseñaban a aquéllos que se internaban en la espesura. Cercanos a la cultura popular, también eran consejeros de los reyes y mantenían contacto con todos aquéllos habitantes de los bosques que estaban al margen de la ley.

La iconografía de algunos santos ermitaños es semejante a la de otro de los seres moradores de la espesura, el hombre salvaje. Así, en algunas representaciones, María Magdalena, Santa María Egipciaca, San Onofre o San Juan Crisóstomo aparecen con el cuerpo cubierto de pelo. Una imagen de este último puede verse en un grabado alemán del año 1488, mientras hace penitencia en su cabaña del bosque. San Juan escapa al bosque para huir de la corrupción mundana (Fig. 20). Un día llegó a su cabaña una joven poseída por el demonio con sus padres. Éstos le pidieron al santo que la sanase y, después de curarla, el santo cedió a la tentación carnal y mantuvo con la muchacha una relación sexual. Horrorizado por el pecado, arrojó a la mujer por un barranco y para expiar la culpa se impuso el vivir como una bestia, caminando a cuatro patas y dejando que su cuerpo se cubriese de pelo para expiar sus crímenes²⁴⁰.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 33.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 25.

²⁴⁰ BARTRA, Roger, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 87.



Fig. 20.- *Leben der Heiligen, Sant Johans mil dem guldin mund*, grabado en madera, 1488. Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 28. 94. 18, folio cccxxv verso.

También Merlín era una mezcla sugerente entre el eremita y el hombre salvaje. El personaje concebido por Geoffrey de Monmouth fue criado en los bosques, al margen de la sociedad²⁴¹. Hijo de una doncella y de un demonio, nació cubierto de pelo. Era heredero de los druidas por su poder mágico y también conocía la locura por haber perdido a sus seres más queridos. Que la causa de su locura fuera debida al dolor y a la tristeza era, según Robert Bartra un elemento nuevo y específicamente medieval. La pérdida de un ser querido, de un amante, o un amor desgraciado era también una de las principales causas que llevaban a los caballeros a emprender la aventura en el bosque²⁴². Esta locura condujo a Merlín a perder la conciencia de sí mismo, a confundirse con la naturaleza y a desarrollar poderes proféticos, característica que la tradición latina otorgaba a algunos seres salvajes como centauros o faunos²⁴³. En estos hombres, al igual que sucedía con los caballeros, el

²⁴¹ MONMOUTH, Geoffrey de, *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1994.

²⁴² BARTRA, Roger, *El mito...*, op. cit., p. 72.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 103.

salvajismo no es una condición innata sino “un estado en el que han caído; es una degeneración y también, una vía hacia la salvación y la profecía”²⁴⁴.

Por otra parte, el salvaje era una de las figuras imaginarias más ambiguas de este periodo²⁴⁵. Estos seres peludos, a mitad de camino entre el hombre y el animal, encarnaban los valores de la naturaleza indómita, aparecían ya en la literatura caballeresca. Eran elementos frecuentes en las representaciones del arte plástico a partir del siglo XIV. Emergían en las decoraciones de cajitas de marfil, en los capiteles y en las jambas de iglesias y catedrales, en edificios públicos o en pinturas y miniaturas. También estaban presentes en la heráldica y otras veces como tenantes, como si a través de la naturaleza salvaje volviese a legitimarse el poder y el prestigio de determinados grupos sociales. El tema se prolongó hasta entrado el siglo XVI, y algunos autores lo relacionan también con los hombres que habitaban otras latitudes²⁴⁶.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 92.

²⁴⁵ Entre los estudios más completos que se han hecho alrededor de la figura del salvaje y que son inapelables para el conocimiento de este personaje en la Edad Media se encuentran los de Santiago López -Ríos, que se centran en el ámbito de la literatura. Entre ellos, tiene algunas publicaciones en las que analiza el concepto de salvaje, que no es una idea perfectamente delimitada en este tiempo sino un concepto bastante amplio. Con la denominación salvaje se hacía referencia a pueblos incivilizados, también a las gentes que poblaban territorios poco conocidos. Se utilizaba también para referirse a este hombre mítico que nos ocupa, habitante de selvas y bosques. También existían los llamados «caballeros salvajes», que no tenían nada que ver con los protagonistas de la literatura caballeresca, sino que eran una especie de juglares que ofrecían espectáculos de lucha parecidos a los gladiadores romanos. A continuación se citan algunos de ellos: LÓPEZ -RÍOS, Santiago, “El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento. Leyenda oral, iconográfica y literaria, en *Cuadernos del CEMYR*, nº 14, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de la Laguna, 2006, pp. 233-250; “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del s. XV” in *Natur et Paysages. Lémergence d’une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École National des Chartes/Librairie Droz, 2006, pp. 11-28; “Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval (ma. Mercedes Rodríguez Temperley), en *Incipit* nº 23, Buenos Aires, 2003, pp. 202-206; “Los desafíos del caballero salvaje: notas para un estudio de un juglar en la literatura penínsulas de la Edad Media”, en *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 43, nº1, México, 1995, pp. 145-160; “El concepto de «salvaje» en la Edad Media española: algunas consideraciones, en *Dicenda: cuadernos de filología hispánica*, nº 12, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 145-156; *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

²⁴⁶ Uno de los primeros estudios dedicado a la iconografía del salvaje se encuentra en AZCÁRATE, José María de, “El tema iconográfico del salvaje”, en *Archivo Español de Arte*, 1948 (abr/jun), <http://0search.proquest.Com.cisne.sim.ucm.es/docview/1302163287/fulltextPDF/715A55BB469D4728PQ/1?accountid=14514>

El salvaje que describe Richard Bernheimer (1907-1958) en una de las primeras obras que analizan este tema dentro del mundo medieval, simbolizaría la tensión entre la cultura y la naturaleza. Un malestar que procedería de la escisión entre la moral cristiana y la esencia biológica del hombre, como una pulsión de los instintos más primarios que subsisten dentro del ser humano²⁴⁷. Pero Roger Bartra (1942) afirma que el salvaje es algo más²⁴⁸. La memoria del salvaje viene de lejos y se manifiesta de forma diferente en cada sociedad. Desde Nabucodonosor o Enkidu, el compañero de Gilgamesh, el salvaje ha ido cambiando de rostro a través de los siglos. Los centauros, los cíclopes, los silvanos, los hombres peludos de los bosques o el basajaun vasco comparten, dentro de su peculiaridad, características comunes con el Orlando de Ariosto, el Calibán de Shakespeare, el Segismundo de Calderón, el buen salvaje rousseauiano, el barón rampante de Calvino, Tarzán, el hombre lobo o el Yeti. Porque, según palabras del antropólogo mexicano: “el hombre salvaje no habita en una comunidad primitiva: habita una franja temporal, que se extiende a través de los milenios sobre la civilización occidental”²⁴⁹.

El salvaje que aparece en esta época no puede resumirse sólo como un símbolo de la separación entre naturaleza y cultura. Era una criatura que permanecía en los márgenes, igual que el bosque. Dominaba a las bestias y contactaba también con el héroe, como lo hacía el boyero gigante de la novela de Chrétienne de Troyes con Yvain. A pesar de ser un ser monstruoso, controlaba a los toros salvajes, animales que pertenecían a un estadio de bestialidad más primaria. También conocía el lenguaje y guiaba al caballero hacia la fuente mágica que le devolvería hacia su señora. No era un villano sino un “auxiliador sobrenatural”, un elemento clave para que la búsqueda que había emprendido el protagonista terminase con éxito²⁵⁰. Porque sólo el contacto con los aspectos instintivos más primarios e indómitos podían devolver al caballero al encuentro con la identidad perdida.

²⁴⁷ BERNHEIMER, Richard, *Wild men in the Middle Ages: a study in art, sentiment and demonology*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1952.

²⁴⁸ Roger Bartra es un antropólogo mexicano especialista en el tema del salvaje. Los resultados de sus investigaciones acerca de este asunto están recogidas en dos obras que se han convertido en referencias inexcusables sobre esta cuestión en los últimos tiempos: *El salvaje en el espejo* y *El salvaje artificial*. Recientemente, han sido unidas en la obra citada anteriormente, *El mito del salvaje*, que es la edición que se ha utilizado para realizar este trabajo.

²⁴⁹ BARTRA, Roger, *El mito...*, p. 228.

²⁵⁰ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso...*, op. cit., pp. 100-101.



Fig. 21.- Crónicas de Jean Froissat, Baile de los Ardientes, miniatura iluminada, (ca. 1470- 1472), Manuscritos Harley, 4380Biblioteca Británica, Londres.,

Los seres silvestres eran también el centro de algunas celebraciones cortesanas que fueron muy populares hasta entrada la Edad Moderna. Una de estas celebraciones era el denominado juego de «momos», un espectáculo parateatral de difícil definición, ya que las crónicas aluden a ellos de manera bastante genérica²⁵¹. El momo hace referencia a la vez al espectáculo en el que se mezclaban máscaras, poesía, música, bailes y escenografía, y a los que participaban en él con disfraces o «falsos visajes». El tema de la lucha entre caballeros y salvajes fue un argumento frecuente en estos juegos que simbolizaba el triunfo del bien frente al mal²⁵². De estas fiestas fue memorable, por el final trágico que tuvo, la celebrada durante el reinado de Carlos IV de Francia en 1393, conocida como el Baile de los Ardientes. La fiesta fue organizada por Isabel de Baviera para celebrar el matrimonio de

²⁵¹ El tema de los momos ha sido estudiado, entre otros, por: ASENSIO, E., “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbekian, 1974, pp. 25-36; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, en *Revista de Filología*, nº 5, 1989, pp. 141-164; DÍEZ GARRETAS, M^a Jesús, “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos: Divisas, motes y momos”, en *Revista de historia Jerónimo Zurita*, nº 74, 1999, pp. 163-174

²⁵² DÍEZ GARRETAS, M^a Jesús, “Fiestas y juegos...”, *op.cit.*, p. 174.

una de sus damas. Varios nobles de la corte, entre ellos el propio rey, danzaron vestidos de salvajes. Uno de los trajes, que estaban adheridos al cuerpo con pez comenzó a arder, el fuego se propagó y murieron varios de los participantes. La escena se recogió en algunos tapices y pinturas como las del manuscrito de las *Grands Chroniques de France* de Jean Froissart, del siglo XV (Fig. 21).

Estos disfraces podrían estar relacionados también con algunas fiestas populares que perviven aún en diferentes zonas de Europa en las que los participantes se elaboran trajes que hacen referencia al mundo del bosque. Es probable que sean resquicios de tradiciones ancestrales relacionadas con la idea del renacer natural. En Suiza, en el cantón Appenzell Ausserrhoden se celebra el *Silvesterchlausen*, una fiesta invernal que celebra el año nuevo, en la que desfilan unos personajes muy similares a los Trapajones u Hombres Naturales, cuyos trajes están elaborados con hojarasca, que salen en la Vijanera, una fiesta cántabra que también conmemora el comienzo del año. Similar es el inglés Jack-in-the-green, que coincide con la celebración de las fiestas primaverales de mayo, que han sobrevivido en muchos países europeos (Fig. 22).



Fig. 22.- Trapajones de la Vijanera, Silió (Monedo), Cantabria.

Existen algunas imágenes en las que el caballero lucha contra el hombre salvaje (Fig. 23). En unas ocasiones, esta lucha simbolizaba el conflicto entre las normas de honor cortesano y los impulsos animales que acuciaban al caballero cristiano. No era un litigio, como ha observado Bartra, entre barbarie y civilización, pues los bárbaros no carecían de política ni de religión. El combate entraba dentro del ámbito de lo maravilloso y estaba encaminado a definir la identidad del caballero como individuo y como miembro de un grupo social. La violencia que emanaba el salvaje no era de carácter demoníaco ni milagroso, “era más bien una potencia portentosa que obligaba al caballero medieval a definirse como un modelo de comportamiento fundado en un código de honor cortesano”.²⁵³ El mundo del salvaje, que no tenía leyes, ni gobierno ni religión, equilibraba, desde el otro lado de la balanza, la singular espiritualidad caballeresca, “esa mezcla extraña de imagería pagana y de ascetismo religioso que contribuyó a expandir los poderes feudales y señoriales en la cristiandad occidental”²⁵⁴.



Fig. 23.- Hans Burgkmair (1473–1531), *La lucha en el bosque*, (ca.1500-1503), lápiz y tinta negra sobre papel verjurado, National Gallery of Art, Washington.

²⁵³ BARTRA, Roger, *El mito...op. cit.*, p. 116.

²⁵⁴ *Ibíd.*

Otras veces el caballero luchaba contra el salvaje para rescatar a una mujer que había sido secuestrada por éste. Esta escena aparece en las pinturas de la *Sala de los Reyes* (Fig. 24) y también en las *Taymouth Horae* (1425) y en una de las páginas de las *Smithfiel Decretals*, del siglo XIV, conservadas en la Biblioteca Británica (Fig. 25). Las imágenes, según la hipótesis de José M^a Azcátarte, podrían estar relacionadas con un poema anglonormando, *Enyas el salvaje*, que ilustraba un tema relacionado con la ingratitud en el amor²⁵⁵. Bernheimer, según recoge Bartra, interpretó el ciclo rapto-reclusión-rescate como una incursión de la mujer en mundo del más allá, el salvaje sería un demonio de la muerte y el caballero, una encarnación de Orfeo²⁵⁶. Sin embargo, resulta más convincente la explicación que ofrece el antropólogo mexicano cuando argumenta que el salvaje representaba el apetito sexual desenfrenado frente al ideal caballeresco, que lo reprimía en nombre del ideal.

El hombre salvaje, a diferencia de otros seres demoníacos, como íncubos y súcubos, no eran espíritus malignos, enemigos de Dios. El salvaje era un ser natural “una monstruosa fuerza de la naturaleza, que asaltaba con bestialidad animal a los hombres civilizado”²⁵⁷. Por tanto, este ser silvestre, no era sólo una alegoría que definiese por contraste la hidalguía del amor del aventurero, era también un símbolo de “los deseos sensuales del propio caballero, que las mujeres debían aprender a domesticar”²⁵⁸. Un motivo que ya aparecía en el *Poema de Gilgamesh* cuando Shamhat, la prostituta sagrada, arranca a Enkidu, mediante la seducción, su naturaleza salvaje y lo aparta de la vida natural que llevaba entre las bestias. Sin embargo, las mujeres tampoco estaban libres de experimentar los efectos de ese ardor desmedido, pues también circulaban numerosas leyendas en las que mujeres salvajes, dotadas de una fuerza descomunal, eran una terrible amenaza para aquéllos que se internaban en los bosques²⁵⁹.

²⁵⁵ AZCÁRATE, José María, “El tema iconográfico del salvaje”, en *Archivo español de arte*, Abril-Junio (XXI), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Diego Velázquez, 1948, pp. 81-99.

²⁵⁶ BERNHEIMER, Richard, *Wild men...*, op. cit., pp. 126-129, cit. en BARTRA, Roger, *El mito...*, op. cit., p. 106.

²⁵⁷ BARTRA, Roger, *El mito...*, op. cit., p. 106.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 110.

²⁵⁹ Algunas obras que abordan la cuestión de las mujeres salvajes son: BRUCHER, Bernadette, *La sauvageaux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977; CARO BAROJA, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Itsmo, 1974; LÓPEZ-RÍOS, Santiago “Salvajes y razas monstruosas en la literatura medieval”, op. cit.



Fig. 24.- *Enxas el salvaje*, Pinturas murales de la Sala de los Reyes del Palacio de la Alhambra, Granada, siglo XV, temple sobre cuero.



Fig. 25.- *Enxas el salvaje*, s. XIX, Biblioteca Nacional de Londres, Smithfiel Decretals, Royal 10E IV f. 77
smithfiels decretals, f. 72.

La oscuridad de la espesura servía de refugio también a los amantes que desafiaban a la colectividad. La foresta era el escenario de los amores ilícitos, de las violaciones, de las pasiones desenfrenadas, de las relaciones adúlteras, pues el deseo se entendía oscuro como las sombras del bosque. Algunas veces, son personajes fantásticos los que encarnan la tentación amorosa y seducen a los caballeros o incluso a los eremitas, como la Dama del Lago a Merlín. Pues los anacoretas tampoco estaban libres de sucumbir al apetito carnal, como se evidenciaba en la leyenda de San Juan Crisóstomo. A la selva escaparon los enamorados del *Tristán* de Béroul, donde vivieron dos años en una cabaña en estado salvaje, comiendo la carne que el propio Tristán caza con un arco. En el corazón del mítico bosque de Broceliande, Morgana sorprendió a su amante en brazos de otra mujer y el emplazamiento pasó a convertirse en el Valle sin Retorno, un lugar del que no podía escapar ningún caballero que hubiera sido infiel a su amada (Fig. 26). Y es también en el bosque donde se perdieron en su huida, Pietro y Agnoloella, los enamorados del tercer cuento de la quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio. Ellos no podían consumir su amor en el seno de la civilización por diferencias sociales. En el bosque tuvieron que superar por separado una serie de pruebas que les condujeron, en este caso, a un desenlace feliz.



Fig. 26.- Lancelot del lago, Morgana sorprende a los amantes en el Valle sin Retorno, manuscrito copiado en Poitiers hacia 1480, BNF, Manuscrito 111, fol. 9.

La separación de los enamorados significa, para Harrison, la iniciación simbólica en los misterios de la sexualidad. Como si de alguna manera el deseo que unía a los amantes, tuviese que replegarse hacia sí mismo y buscar las fuentes primordiales antes de ser expresado en un encuentro sexual. Encuentro que no podía tener lugar hasta que no se rebasaba el espacio sombrío de la separación, que propiciaba la desaparición de la voluntad individual para dar paso a los instintos primarios, a esa alteridad que reverberaba en la penumbra del bosque²⁶⁰:

“El bosque revela que el deseo no es virgen. No se pertenece a sí mismo, pertenece a todo aquello que comparte la pulsión vital. Es una suerte de voluntad promiscua que se apropia del objeto y se despoja del sujeto. El contrato de consentimiento personal sublima ese deseo en amor, pero no altera su naturaleza”²⁶¹.

Tanto Robert P. Harrison como Roger Bartra entienden la relación del bosque con la pulsión sexual primaria como una despersonalización del deseo²⁶². La Iglesia cristiana consideraba que la emancipación del impulso erótico de la voluntad era una de las consecuencias del pecado original. Y el salvaje representaba el culmen de esa autonomía del cuerpo respecto a la voluntad. El salvaje como encarnación del mismo bosque. La espesura era el escenario idóneo, un espacio fuera de la sociedad con un orden propio, para sublimar los deseos que estaban fuera de las normas establecidas. Pulsiones como el deseo sexual desenfrenado o el impulso de matar debían ser canalizadas o domesticadas, según Galloni, para integrarlos en la vida cotidiana:

“El vínculo que existe entre la caza y la sensualidad, en sus formas desviadas, está en relación con la «perversión» del espacio venatorio, que, aunque frecuentado por los hombres, permanece salvaje y se presta por tanto a oponerse simbólicamente, en todo o en parte, a la civilización, de la que uno de los aspectos fundamentales es la sensualidad domesticada del matrimonio. El nexo entre caza y erotismo se explica en parte a la luz del hecho de que ambas son actividades que limitan el espacio entre naturaleza y cultura, que para ser civilizadas (y permanecer en el ámbito plenamente humano) deben ser sometidas a operaciones rituales, como, por ejemplo, el matrimonio”²⁶³.

²⁶⁰ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p.89- 91.

²⁶¹ *Ibíd.*

²⁶² BARTRA, Roger, *El mito...*, op. cit., p. 110; HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., pp.87-91.

²⁶³ GALLONI, Paolo, *Il cervo...*, op.cit., p. 41.

4.5.- La inmersión en la sombra

Conviene no concluir este apartado sólo haciendo alusión a la oposición o el límite entre lo montaraz y lo civilizado pues resultaría un desenlace un tanto simple y maniqueo. El bosque o lo salvaje, no es lo contrario a la sociedad, es la representación de una alteridad que es innata al hombre. Es, como argumentan tanto Harrison como Bartra, en términos de psicoanálisis junguiano, lo inconsciente, la sombra inseparable de la civilización, esa otra parte del mundo que subyace debajo de lo racional. No se trata de una oscuridad que esté más allá de la frontera, ese *otro* es una enajenación que comparte espacio con la luz que habita en cada individuo. La percepción del bosque como algo sombrío es consustancial al asentamiento de la doctrina judeocristiana en Occidente. En el mundo antiguo, el bosque seguía formando parte de la realidad, estaba habitado por numerosas divinidades y se consideraba cuna de la humanidad, que se sabía nacida de la penumbra de su frondosa fertilidad. La nueva concepción de un dios único, al que se accedía a través de una luz deslumbradora, convirtió la sombra en un elemento temible que había que descartar para alzarse a ese resplandor intangible que sobrepasaba el mundo material, como hacía el peregrino de Dante al rebasar la selva oscura.

Por tanto, el bosque se convirtió en uno de los lugares horribles en el imaginario medieval. Pero de entre todos los considerados *locus horridus*, era también el que tenía un componente más humano. No era un lugar en el que sólo podían vivir los dioses, como la montaña; ni era del todo inhabitable, como el mar o yermo como el desierto. El encuentro con la esencia primigenia del bosque conducía a un universo de terror y violencia, como lo era el hogar del lobo y del proscrito, o como lo fue el escenario del Robledal de Corpes, en el que torturaron las hijas del Cid²⁶⁴. Pero a la vez, tenía un valor positivo, pues dentro de la oscuridad se podía acceder a la autoconciencia a través de un camino de soledad. En palabras de Roger Bartra:

“El salvaje guarda celosamente un secreto; durante muchos siglos ha sido el guardián de arcanos desconocidos: posee las claves de la tragedia, oculta misterios del cosmos, sabe escuchar el silencio y puede descifrar el fragor de la naturaleza. El salvaje ha sido creado para responder a las preguntas del hombre civilizado; para señalarle, en nombre de la

²⁶⁴ Algunos aspectos del bosque como *locus horridus* pueden consultarse en LÓPEZ-RÍOS, Santiago, “Sobre el bosque y el lobo ...”, *op. cit.*

unidad del cosmos y de la naturaleza, la sinrazón de su vida; para hacerle sentir trágicamente el terrible peso de su individualidad y de su soledad”²⁶⁵.

Por eso el caballero perdido, el que vivía al margen de la sociedad, el enamorado, o el loco tenían que vivir su aventura dentro de la espesura, para contactar con su propia dimensión salvaje y poder renacer. El bosque no debe entenderse sólo como un espacio físico sino como una reverberación de la interioridad del individuo. Decía Heinrich Zimmer, que no se podía entender el sentido del bosque entre los antiguos celtas del mismo modo que el infierno de la teología cristiana, pues el bosque era “un reino del alma misma, que el alma puede elegir conocer, para buscar su aventura más íntima”²⁶⁶. Internarse en el bosque era un regreso a la madre, pero:

“la temida y tabuizada regresión a la madre no es a la madre física, sino a la madre espiritual o imago arquetípica: de esta guisa la regresión no se entiende como un incesto literal, sino como un incesto simbólico o filosófico, o sea, como un viaje de regeneración, retroprogresión o ida y vuelta (*descensum ad uterum*)”²⁶⁷.

Según los presupuestos junguianos en términos de alquimia que recoge Victoria Cirlot, el descenso a la madre-bosque es una penetración en la materia en su fase primera de *nigredo* o ennegrecimiento, donde se producen las transformaciones interiores. Este viaje, en la época medieval era expresado sobre todo en la literatura caballeresca²⁶⁸, a través de las obras de imaginación²⁶⁹. Aunque en otras manifestaciones artísticas como miniaturas,

²⁶⁵ BARTRA, Roger, *El mito...*, op. cit., p. 213.

²⁶⁶ ZIMMER, Heinrich, *Ir re e il cadavere. Storia della vittoria dell' anima sull male* (1957), Milán, Adelphi, 1983, p. 217, cit. en CIRLOT, Victoria, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela, 2005, p. 43.

²⁶⁷ ORTIZ-Osés, Andres, *C. G. Jung. Arquetipos y sentido*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.

²⁶⁸ Como se indicó anteriormente, la literatura caballeresca era un género consumido por un colectivo social concreto, la aristocracia fundamentalmente. No obstante, este tipo de literatura recreaba un arquetipo que se encontraba en el sustrato de la tradición oral, procedente de mitos y leyendas, que también estaban al alcance de las clases más populares. Estas leyendas abarcaban todas las dimensiones simbólicas que representaba el bosque, y que contribuyeron a fijar la idea de bosque en el imaginario colectivo: lugar sagrado, hogar de los dioses, espacio amenazante y misterioso y entorno primordial. El siguiente trabajo muestra un compendio de todas estas leyendas que se construyeron alrededor de la idea de bosque y un análisis acerca de la imagen del mismo en la tradición folklórica: MARI, Alberto; KINDL, Ulrike, *Il bosco. Miti. Leyende e fiabe*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.

²⁶⁹ Ver RUIZ CAPELLÁN, Roberto, *Bosque e individuo. Negación, olvido y destierro de la sociedad en la epopeya y novel francesas del los siglos XII y XIII*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca 1978.

relieves o placas de marfil aparecían motivos vegetales acompañando escenas que desarrollan en el bosque, no llegaban a plasmar, esa inmersión profunda en la materia que emergía en la literatura fantástica. No se alcanzaba la intensidad expresiva de los textos caballerescos ni siquiera en algunos ejemplos aislados, como la citada tabla de la *Caza en el bosque*, de Uccello o la de *La visión de San Eustaquio* (c. 1436) en las que existe una cierta voluntad de revelar la oscuridad en la que estaba inmersa la selva medieval.

La literatura maravillosa sí facilitaba, en cambio, el acceso a los recodos sombríos de la naturaleza humana que habitaban en la selva medieval. Unos espacios que fueron poco a poco desapareciendo por la deforestación provocada por el urbanismo y la agricultura exhaustiva de la Baja Edad Media. La aniquilación de los bosques en este momento inició una fase que no iba a tener fin al tiempo que comenzaba a hacerse más patente la nostalgia de esa privación. Los hombres emprendían el camino de dominio absoluto hacia la naturaleza. La oscuridad regeneradora en la que estaba sumido el bosque, poco a poco se fue diluyendo. En adelante, los bosques se convirtieron en la mente de los hombres en la encarnación de una nostalgia cada vez más lírica y más blanda.

5.- EL BOSQUE CONGELADO

“No se encuentran Ninfas o Sátiros por los bosques”²⁷⁰

5.1.- El triunfo del campo

La transformación que experimentó la mirada hacia el entorno natural estuvo asociada al cambio de mentalidad que acompañó al nacimiento de la Edad Moderna. La inquietud que despertaba la naturaleza y el rechazo a las sensaciones adquiridas a través de los sentidos de la etapa anterior se fue trocando poco a poco en una apreciación deleitosa del mundo. Algunos elementos que anunciaban esta mudanza en el mirar se pueden rastrear en el interés por el naturalismo que ofrecen las pinturas de Giotto. Unas obras que suponen un modo nuevo de entender los elementos naturales en concordancia con el pensamiento de San Francisco de Asís. También en el elogio a la vida en soledad en el campo que hace Petrarca en *De vita solitaria* (1346-1356) o en la célebre ascensión que realiza el propio poeta italiano al Mont Ventoux el 26 de abril de 1336. La subida a esta montaña es considerada por muchos especialistas como el primer testimonio occidental de una contemplación estética del paisaje²⁷¹. Sin embargo, no puede dejarse de lado la expresión moral y religiosa que encerraban estas obras precursoras. El pensamiento franciscano que recogían las obras de Giotto, eran una alabanza a la creación divina antes que un embeleso desinteresado hacia la naturaleza en sí misma. Por otro lado, el retiro petrarquiano en *De vita solitaria* respondía también más a un ascetismo de corte espiritual que sensitivo. Y aunque de la lectura de la carta que el poeta de Arezzo dirigió a su confesor Dionigi da Borgo puede deducirse una clara apreciación estética del paraje, no puede pasarse por alto la reflexión que siguió a su escalada de la montaña francesa:

²⁷⁰ SANNAZZARO, Jacopo, *Arcadia*, (Ed. Julio Martínez Mesanza), Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 160.

²⁷¹ Algunos autores que señalan la importancia de la experiencia de Petrarca son: ROGER, Alain, *Breve tratado...*, *op. cit.*, pp. 91-92; MILANI, Raffaele, *El arte...*, *op. cit.*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 58; BESSE, Jean- Marc, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 21- 45. Este último pone de manifiesto la ambigüedad de la modernidad de la experiencia del poeta italiano.

“Mi hermano, esperando oír algo de Agustín por mi boca, escuchaba con atención. A Dios pongo por testigo y al que estaba allí presente que, donde primero fijé la vista, estaba escrito esto: «Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas y se olvidan de sí mismos». Me quedé atónito, lo confieso; a mi hermano, que estaba ansioso por seguir oyendo, le rogué que no me molestara y cerré el libro, irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales, cuando hacía tiempo que debería haber aprendido incluso de los filósofos paganos que «nada es admirable excepto el alma, junto a cuya grandeza nada es grande»²⁷².



Fig. 27.- Robert Campin, *Santa Bárbara*, 1438, 101x47cm., óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado.

²⁷² PETRARCA, Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux: 26 de abril de 1336*, (textos de Javier González de Durana y Javier Maderuelo), Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, 2002, p. 61.

La experiencia alpina de Petrarca, pese a la emoción con que describía algunos momentos del ascenso, no tuvo seguidores inmediatos y la montaña siguió siendo considerada un *locus horridus* hasta el siglo XVIII. Hasta este momento y desde el final de la Edad Media, fue el campo el paraje privilegiado por la mirada²⁷³. El campo es el espacio que se contempla de lejos en la pintura moderna, a través de la ventana, una “*veduta* interior del cuadro, pero que lo abre al exterior” (Fig. 27). Este hecho es considerado por Roger como “la invención del paisaje occidental”, una apertura al exterior que apareció tanto en Italia como en el ámbito flamenco, en el que adquirió un desarrollo notorio²⁷⁴.

Por otra parte, la evolución en la tipología de las villas, uno de los grandes capítulos de la arquitectura de la Edad Moderna, es un indicador esencial en relación al cambio que se produjo en la mirada respecto al campo y también de la nueva sensibilidad hacia el paisaje. Algunas de las primeras villas renacentistas, como la Villa Medici en Cafaggiolo, conservaban elementos arquitectónicos medievales como las almenas y las torres. Muy en consonancia con la tipología de los *Castelli* o las *rocche*, fortalezas que pervivían en otros puntos de la península, como eran el *Castello Colleoni* en Thiene, el *Castello delle Quattro Torra* en Siena o el de los Condes de Guidi en Poppi. Pero poco a poco, los merlones o filas de almenas fueron dejando paso a la *loggia* o mirador. Así se llevó a cabo en la Villa Medici de Poggio a Caggiano, comenzada en el último tercio del siglo XV por Giuliano da Sangallo, que se convirtió en un elemento definitorio de la arquitectura de la villa del Renacimiento (Fig. 28). No por una evolución del *castello* o de la *rocca*, sino por una revisión de modelos de la antigüedad, a los que se acude directamente. La *loggia* es un elemento hecho para la contemplación y el deleite que dejaba atrás el carácter de fortaleza de aquéllos edificios y daba paso al ocio rústico y a la apreciación estética del entorno²⁷⁵. Un contexto que estaba

²⁷³ Aunque se limita al ámbito italiano, algunas de las cuestiones que aborda la siguiente obra son fundamentales para comprender la invención del campo como un elemento del paisaje: CAMPORESI, Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Ed. Garzanti, 1992.

²⁷⁴ ROGER, Alain, *Breve tratado...*, *op. cit.*, pp. 80-83.

²⁷⁵ MADERUELO, Javier, “Paisaje y villa en la Toscana”, en *Revista d’art*, nº2, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002, pp. 59-74; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a del Carmen, “La villa renacentista (I)”, en *Imafronte*, nº 2, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 5-24; VERA BOTÍ, Alfredo; SÁNCHEZ -ROJAS, M^a del Carmen, “La villa renacentista (II)”, en *Imafronte*, nº8-9, Murcia, Universidad de Murcia, 1992-1993, pp. 431-454. En estos artículos se analizan específicamente cuestiones de evolución tipológica de las villas italianas en el Renacimiento. El trabajo de Javier Maderuelo está focalizado en el cambio de actitud ante la experiencia estética del entorno. Todos ellos contienen además bibliografía específica acerca de este tema.

sobre todo, formado por campo dado que muhas villas eran lugares de provecahmiento agrícola.



Fig. 28.- Villa Medicea de Poggio a Caiano.



Fig. 29.- Giusto Utens, *Villa de Seravezza*, (1599-1602), (encargo de Fernando I de Medicis para la Villa de Artimino), Museo di Firenze comm'era.

Según se aprecia en los lunetos pintados por Giusto Utens entre 1599 y 1602 para Francisco I de Médicis en la villa de Artimino, algunas de las villas mediceas como Seravezza o Trebbio estaban situadas cerca de bosques. Muchas veces con un destino cinegético relacionado con la función de esparcimiento que tenían estos edificios, además de ser, algunos, explotaciones agrarias. Una de las villas renacentistas que se pueden encontrar en España mejor conservadas, toma su nombre del espacio natural que la rodea. El Bosque, situada en Béjar, Salamanca, fue una villa suburbana perteneciente a los Duques de Béjar que se construyó dentro de unos terrenos destinados a coto de caza pertenecientes a la familia de los Zúñiga. La villa contaba con jardines, huertas, terrenos agrícolas y espacios abiertos que se prolongaban hasta confundirse con espesos bosques de robles y castaños²⁷⁶ (Fig. 29).

Pese a estar muchas veces situadas cerca de espacios boscosos, las villas proporcionaban una vía de escape de la vida urbana y predisponían a la contemplación y el disfrute de un espacio eminentemente campestre. Era ese el paisaje más apreciado en Occidente en este momento, un lugar apacible, sometido, cultivado y, muchas veces, terreno ganado al bosque. De este modo lo concretaba Rabelais en *Gargantúa*, como si quisiera liberar el espacio del campo de la acción de elementos nocivos, en el siguiente fragmento citado por Roger²⁷⁷:

“Alegremente hicieron su camino, dándose buenas panzadas hasta más arriba de Orleans, donde hay un extenso bosque de treinta y cinco leguas de longitud y diecisiete de anchura, más o menos. Era el bosque horriblemente fértil y copioso en abejorros y moscardones, de modo que aquello era un verdadero martirio para las pobres yeguas, asnos y caballos. Mas he de decir que la yegua de Gargantúa vengó honrosamente todos los ultrajes perpetrados

²⁷⁶ El bosque era un elemento fundamental en el entorno de las villas romanas de la antigüedad. En las *Epístolas* de Plinio el Joven, se pueden leer descripciones de las villas en las que se hace referencia al espacio boscoso circundante en numerosas ocasiones. El artículo siguiente recoge algunas de estas menciones: FORNELL MUÑOZ, Alejandro, “Las *Epístolas* de Plinio el Joven como fuente de estudio de las *uillae* romanas”, en *Circe*, nº 13, Universidad Nacional de la Pampa, Argentina, 2009, pp.139-155,

<http://www.ujaen.es/dep/dantropologia/nuevaweb/Publicaciones/Plinio%20el%20Joven.pdf>

Entre las pautas que se pueden encontrar en los escritos de los Agrónomos, se puede señalar el siguiente comentario de Catón, en cuanto a cómo debían organizarse los terrenos de las villas: “Lo primero ha de ser la viña, si produce vino de buena calidad, lo segundo un huerto bien regado, lo tercero un saucedal, lo cuarto el olivar, lo quinto un extenso prado, o sexto el campo de trigo, lo séptimo un bosque, lo octavo una arboleda y lo noveno el encinar.” (CATON, *De agricultura* I, 1, 3 y VII, 1).

²⁷⁷ ROGER, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., pp. 24-25.

sobre las bestias de su especie mediante el más inesperado de los ardides, pues tan pronto como penetraron en la arboleda, y nada más comenzar los moscardones el asalto, mosqueándose y desenvainando su cola, tan bien los desmochó que derribó el bosque todo. A diestro y siniestro, aquí y allá por acá y acullá, a lo largo y a lo ancho, y arriba y abajo, segaba los árboles como la hierba un segador, de suerte que ya no quedó ni bosque ni moscardón, dejando aquel terreno reducido a campiña. Viendo aquello Gargantúa, mucho se alegró, y sin pensárselo dos veces dijo a los suyos: « ¡Qué buen goce!»²⁷⁸, por lo que luego, andando el tiempo, llamaron a esta tierra la Beauce²⁷⁹.

5.2.- El bosque desvitalizado

El campo crecía al tiempo que desaparecía el bosque. La extensión de la agricultura, la fabricación de barcos para las guerras y el comercio creciente asestaron el golpe de gracia gran parte de los bosques europeos, sobre todo a los de la cuenca mediterránea y a los británicos. Por otro lado, el clima tampoco fomentaba la regeneración de las zonas forestales. Las bajas temperaturas que tuvieron lugar en este momento, propiciaron el lento crecimiento de algunos árboles y también favorecieron talas intensas para protegerse del rigor atmosférico. Durante este periodo se produjo lo que se ha llamado la Pequeña Edad de Hielo, una etapa gélida y seca, que se extendió desde el final de la Edad Media hasta mediados del siglo XIX y que afectó, sobre todo, al hemisferio norte del planeta. Muchos pueblos de los Alpes fueron arrasados por los glaciares, el Támesis se congeló en numerosas ocasiones y se sucedieron periodos de sequía con otros de graves inundaciones. Un descenso en la actividad solar, unido a una intensa actividad volcánica provocó una caída brusca de las temperaturas a finales del siglo XIII que se prolongó varios siglos. Las investigaciones recientes de un grupo de especialistas desde la Universidad de Colorado Boulder, han puesto de manifiesto que la abundancia y la magnitud de algunas erupciones volcánicas en el trópico fueron el desencadenante de esta etapa fría y también han podido determinar el inicio de la misma, que sería entre 1275 y 1300. Según desvelan

²⁷⁸ La expresión en francés es: “*Je trouve beau ce*”, que se traduciría literalmente por: “Encuentro bello esto”. Un juego de palabras que sirve al autor para poner de manifiesto la apreciación estética de la región francesa de Beauce, una extensa llanura dedicada a la explotación agrícola, frente al ambiente hostil del bosque.

²⁷⁹ RABELAIS, François, *Gargantúa*, (Tr. Juan Barja), Madrid, Ed. Akal, 2007, p. 108.

los resultados de sus análisis muchas plantas se congelaron de forma repentina debido al brusco descenso de las temperaturas²⁸⁰.

También la idea de bosque se congeló de alguna forma en las manifestaciones artísticas. El florecimiento de la sensibilidad campestre durante el Renacimiento llevó consigo la propensión a un sentimiento idílico hacia el espacio forestal que chocaba con la concepción que se tenía del mismo en los siglos anteriores. En la literatura, se reinterpretaron géneros del mundo clásico como la égloga, composiciones en las que se fue diluyendo y se fueron dejando de lado los aspectos más oscuros de la floresta. En vez de salvajes, silvanos o monstruos, el bosque se pobló de pastores y de un sentir bucólico que transformó la penumbra de la espesura en una tierra ideal y ajardinada. Así la retrató Jacopo Sannazzaro

²⁸⁰ VVAA (Dir. Gifford Miller), "Abrupt onset of the Little Ice Age triggered by volcanism and sustained by sea-ice/ocean feedbacks", en *Geophysical Research Letters*, vol. 39, Publicado por primera vez on line: 31 Enero 2012. Wiley On line Library, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2011GL050168/pdf>

Existen algunos artículos que indagan cómo el cambio climático de esta etapa se manifestó a través de la pintura, pero no se ha encontrado ninguno que investigue específicamente acerca de los bosques:

NEUBERGER, Hans, "Climate in art", en *Weather*, nº 25, 1970, pp. 46-56, publicado por primera vez on line 30 abril 2012, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.1477-8696.1970.tb03232.x/abstract>. En este estudio, realizado por Hans Neuberger, que fue profesor de meteorología en la Universidad Estatal de Pennsylvania (Penn State), se analiza el color de los cielos y el tipo de nubes que aparecían en 12.000 cuadros pintados entre 1400 y 1967 y estableció una secuencia climática que coincidía con datos de cosechas y otros registros meteorológicos.

GEROGIANNIS, V. T.; BALIS, D.; ZEREFOS, S. C.; KAZANTZIDIS, A., "Atmosphere effects of volcanics eruptions as seen by famous artists and depicted in their paintings", en *Atmospheric Chemistry and Physics*, nº 7, 2007, <http://www.atmos-chem-phys.net/7/4027/2007/acp-7-4027-2007.pdf>. En este artículo se estudia el color de las puestas de sol pintadas durante los tres años siguientes a determinadas erupciones volcánicas acaecidas entre 1500 y 1900, y se comparan con otras pinturas realizadas en periodos en los que no hubo actividad volcánica. Los datos ponen de manifiesto que el color de los cielos de los pintores que realizaron sus obras en los años siguientes a la erupción de algún volcán, reflejan unos matices tonales semejantes al color que adquiere el cielo tras la explosión del volcán, debido a las partículas que quedan en suspensión en la atmósfera.

Otros artículos relacionados:

BURROUGHS, W.J., "Winter landscape and climate change", en *Weather*, nº 36, diciembre 1981, pp. 352-357, Wiley On line Library, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.1477-8696.1981.tb05362.x/abstract>

ROBINSON, Peter J., "Ice and snow in paintings of Little Ice Age winters", en *Weather*, nº 60, febrero 2005, pp. 37-41, Wiley On line Library, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1256/wea.164.03/pdf>

(1456-1530) en *Arcadia* (1504), obra que supuso el germen de un nuevo género, la novela pastoril.

Los pastores de Sannazzaro, a diferencia de los caballeros de la etapa anterior, no buscaban aventuras, pues en este bosque arcádico puede decirse que no había acción ya que se trataba, según la denominación de Mijaíl Bajtin (1895-1975), de un *cronotopo* estático²⁸¹. La huida al bosque ameno en el que se desarrollaba la ensoñación pastoril, podría ponerse otra vez en conexión con la decadencia de la ciudad y volver de nuevo a la familiar oposición entre naturaleza y civilización. Pero en este caso, el espacio era una comarca imaginaria y fabulosa en la que el tiempo no transcurría, estaba estancado. Los pastores de la *Arcadia* de Sannazzaro representaban, según el análisis de Cristina Barbolani, un sistema de valores que comenzaba a declinar y que acusaba “todo el cansancio y la frustración del quebradizo sueño del humanismo”²⁸². La vida en *Arcadia* se desarrollaba en un espacio muy delimitado, abigarradamente descrito, lo que le otorgaba una densidad encantadora pero irreal. Tan artificial como lo son las actitudes y la manera de expresarse de los pastores, que se comportaban como poetas o filósofos. No escapaban de la realidad para entregarse a un placer campestre vacío y netamente decorativo, se sometían a un ocio fecundo que desembocaba en la creación artística.

Los pastores de esta *Arcadia* no eran seres montaraces. Por sus modales refinados y su cultura, eran elementos que procedían netamente de la ciudad aunque no contemplaban ningún sistema normativo y querían que su existencia se rigiese de acuerdo con la naturaleza. Pero se trataba de una naturaleza literaria, en la que predominaba la nostalgia frente a la dicha, que añoraba una Edad de Oro perdida, en la lejos de disfrutar de una relajación hedonista y despreocupada, sus habitantes asistían a un desenlace infeliz. El bosque de Sannazzaro resumaba melancolía e insatisfacción y, como advierte Barbolani, se había quedado mudo, sin esperanza y desposeído de los seres que lo colmaban de belleza y sensualidad²⁸³:

²⁸¹BAJTIN, Mijail M., *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, Madrid, Taurus, 1989.

²⁸² BARBOLANI, Cristina, “El bosque deshabitado: eclipse de una metáfora renacentista”, en *Cuadernos de Filología italiana*, nº 3, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1996, p. 167.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 172.

“Nuestras musas se han apagado; secos están nuestros laureles; ruina es nuestro Parnaso; las selvas están completamente mudas; los valles y los montes por el dolor se han vuelto insensibles; son se encuentran Ninfas o Sátiros por los bosques; los pastores han perdido el canto; las greyes y los rebaños apenas pastan por los prados y con las patas embarradas enturbian por desdén las cristalinas fuentes, y no se esfuerzan, viendo que la leche escasea, en nutrir más sus partos. Las fieras igualmente abandonan sus habituales cavernas; los pájaros huyen de los dulces nidos; los duros e insensibles árboles antes de la justa madurez dejan caer sus frutos a tierra; y todas las tiernas flores en las tristes campiñas igualmente se marchitan. Las míseras abejas dejan que se corrompa dentro de sus panales la comenzada miel; toda cosa se pierde; toda esperanza ha desaparecido; todo consuelo ha muerto”²⁸⁴.

Los bosques que pintó Botticelli en 1483 en las dos primeras tablas de *la Historia de Nastagio degli Onesti*, conservadas en el Museo del Prado de Madrid, no son el escenario de un idilio pastoril. Retratan una historia recogida en el Decamerón que contaba las consecuencias terribles que un amor no correspondido le acarreaba a una mujer. Pero es un bosque igualmente congelado, como el que había pintado dos años antes en *La primavera*. Su presencia no supone un componente dramático en la obra, no es un personaje más. Es un elemento inmóvil que funciona como una caja escénica, como una parte de la arquitectura teatral, pero sin entidad propia. A modo de herramienta narrativa, los árboles separan las escenas de la historia de la misma manera que los fotogramas de una película están diferenciados por un espacio muerto. Como si formaran parte de un decorado de cartón piedra (Fig. 30).

El proyecto *Historias Naturales* realizado por el artista madrileño Miguel Ángel Blanco del 19 de noviembre de 2013 al 27 de abril de 2014 en el Museo del Prado proponía un diálogo entre algunas piezas seleccionadas de la pinacoteca y distintos elementos procedentes de la naturaleza, muchos de ellos procedentes del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Una de las veintidós intervenciones que se pudieron ver y que se titulaba *Bosque petrificado* daba pie a una reflexión entre la serie anteriormente citada de Botticelli y algunos fragmentos de madera fosilizada. La fosilización es el conjunto de procesos que han de darse para que un ser vivo cuando muere pueda pasar a ser parte del registro fósil. Es decir, un resto orgánico que se ha conservado enterrado y es anterior al periodo geológico actual. Lo más habitual

²⁸⁴ SANNAZZARO, Jacopo, *op. cit.*, pp. 160-161.



Fig. 30.- Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti*(1483), (escena segunda), 143, técnica mixta sobre tabla, 82x138 cm., Museo Nacional del Prado.



Fig.31.- Miguel Ángel Blanco, *Historias Naturales. Bosque petrificado*, del 19 de noviembre al 27 de abril de 2024, Museo Nacional del Prado.

es encontrar este tipo de vestigios petrificados. Es la imagen de un ser que ha vivido en otro tiempo (Fig. 31).

La petrificación supone la sustitución de la materia orgánica, la que un día estuvo viva, por material inerte. Para que pueda petrificarse el organismo que muere ha de permanecer en condiciones anaerobias, sin contacto con el aire. Al descomponerse los tejidos orgánicos, los espacios huecos que van quedando en su estructura se van rellenando de los minerales que disueltos en el agua, se van compactando en sus intersticios. Del mismo modo, la vitalidad que tuvo la selva en la época anterior y la relación que tenía con la existencia cotidiana se va perdiendo. Los huecos que va dejando esa pérdida se van colmatando con pensamientos ideales, de quimera, de nostalgia, de irrealidad. Materiales que al perder el pie con la vida sirven para disponer un espacio inerte.

El bosque del humanismo era un bosque desvitalizado. Así emergieron también las florestas del *Orlando furioso* de Ariosto. Mágicas y maravillosas hasta empachar, construyeron un ambiente de apariencia artificiosa e increíble. Fueron el escenario de aventuras caballerescas en un momento en el que los caballeros ya han dejado de existir. De alguna manera, la presencia de ese bosque fantástico resultaba paradójica en un continente que se estaba deforestando a pasos agigantados y en el que, la llamada «edad del hombre» no hacía otra cosa que incrementar la distancia entre el ser humano y la naturaleza. La sombra de la espesura brotaba de nuevo en la locura de Orlando que, enajenado por los celos, arremetía contra el bosque. Arrancaba con sus brazos los árboles que sirvieron de refugio ameno a los amores de Angélica y Medoro y los arrojaba al río. Nunca pudieron volver a dar sombra a los pastores y a sus rebaños, a los que también despedazó con sus propias manos. Porque, y al hilo del argumento de Harrison, los bosques arcádicos, íntimos y formales, que invitaban al retiro petrarquiano o estaban poblados de amables pastores no se correspondían con la realidad histórica. Ariosto muestra una reacción contra el formalismo lírico que seguía los dictados de Petrarca en *De vita solitaria*, tan de moda en este momento. Al hacer que Orlando destruyese la amenidad del bosque, se posicionaba en contra de una literatura que se despegaba de la verdad de su época. Arremetía también contra la novela pastoril cuando atacaba a los pastores y a los rebaños. Como si la fuerza sobrehumana de Orlando enloquecido fuese una trasposición de la potencia destructora de las armas de fuego, que comenzaban a usarse en la guerra en este momento. La máquina contra la naturaleza. Cuestión que propiciaba la despersonalización

y el recrudescimiento de la lucha y también la desaparición de los códigos caballerescos de valentía y bravura. “La furia de Orlando era la pólvora” del mismo modo que los conflictos bélicos fueron una de las principales causas de deforestación²⁸⁵.

Se conservan tres tablas pintadas por Piero di Cosimo (1462-1522) entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, en las que aparece la destrucción del bosque a través del fuego. Dos de ellas, *Escena de caza* y *Vuelta de la cacería* se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York y la tercera, *El incendio del bosque*, está actualmente en el Ashmolean de Oxford. Panofsky (1892-1968) realizó un estudio iconográfico de estas pinturas y las relacionó con la historia primitiva del hombre²⁸⁶. Algunos autores clásicos, Vitruvio, Plinio, Diodoro Sículo o Lucrecio, coincidían en que uno de los factores que propició que la humanidad despertara fue la quema fortuita del bosque y con ello el descubrimiento del fuego. Es el incendio del bosque el elemento que funciona como *leit-motiv* en las tres piezas. El bosque que comienza a destruirse en el punto en que el hombre, se dispone a abandonar la protección de su penumbra.

En estos cuadros aún conviven animales, hombres y seres salvajes como faunos y centauros. En *Escena de caza* el bosque es un elemento más que participa en la escena del drama. Los árboles no son fondo sino figuras de la historia (Fig. 32). Retorcidos, con las ramas tronchadas, son también parte de la horda de salvajes que aparecen en la tabla. El pintor, ha colocado uno de ellos tan al frente de la composición que se ha salido de campo, recurso que sirve para que el espectador deje de serlo y se introduzca en la sombría espesura para transformarse en un asistente más en el del brutal combate donde las pasiones desatadas devienen en una lucha de todos contra todos. Sin embargo, *La vuelta de la cacería*, que parece ser la secuencia que sigue a la primera tabla, muestra unos salvajes de actitudes amables, más cercanas al ideal de un estado de naturaleza inocente exento de brutalidad que a un primitivismo tosco (Fig. 33). La tercera tabla, *El incendio del bosque*, tiene una ingenuidad tal que podría pensarse que fue pintada por El Aduanero (Fig. 34). En esta, la presencia del espacio forestal incendiado en el centro mismo de la composición es rotunda. Todos los seres vivos que habitaban allí huyen del mismo modo que el bosque de Sannazzaro había perdido sus ninfas y sus sátiros. Entre ellos algunos híbridos que parecen

²⁸⁵ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p. 99.

²⁸⁶ PANOFSKY, Erwin, “La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo”, en *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 45- 92.

haber escapado de un bestiarío. Otros serán domesticados por el hombre que, al salir a los campos que se abren a la derecha, deja definitivamente el hogar de sus antepasados.



Fig. 32. Piero di Cosimo, *Escena de caza*, (ca. 1495-1505), técnica mixta sobre tabla, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 33.- Piero di Cosimo, *Vuelta de la cacería*, (ca. 1495-1505), técnica mixta sobre tabla, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 34.- Piero di Cosimo, *Incendio en el bosque*, (ca. 1505), técnica mixta sobre tabla, Ashmolean Museum, Oxford.

Roger Bartra considera exagerada la interpretación evolucionista de Panofsky. Piensa que esta visión resulta un tanto maniquea al incidir básicamente en una idea de separación entre naturaleza y cultura. Porque la cuestión no puede simplificarse en esa contraposición puesto que no se centra tanto en el «ser» como en el «devenir», un concepto propio de la modernidad. En el devenir estaba muy presente el tamiz que suponía la visión del artista creador. Los artistas comenzaron a alejarse de los modelos estereotipados de etapas anteriores y empezaron a prestar a sus producciones la visión personal que tenían del mundo, a dotarlas de pinceladas de individualidad. Escribía Vasari en la biografía de Piero di Cosimo que el pintor florentino poseía un carácter hosco, que no gustaba de la compañía de sus semejantes y que buscaba siempre la soledad. Relacionaba este humor huraño y salvaje con la propia personalidad del pintor. Decía el biógrafo que Piero: “disfrutaba viendo el estado silvestre en el que todo estaba, decía que no había que alterar la naturaleza, que ya se ocupaba ella de todo”²⁸⁷.

Dejando a un lado la posible bestialidad de Piero di Cosimo y siguiendo la argumentación del antropólogo mexicano, la esencia de lo salvaje en el periodo humanista se utilizaba como una metáfora para expresar el cambio que se produjo en la sensibilidad de los hombres modernos. Era una imagen que servía para tomar distancia de manera trágica o irónica de la civilización. Para explicar el recorrido histórico del ser humano desde el estadio de naturaleza a la vida civil. Bartra focaliza la cuestión sobre los seres que poblaban los bosques, ya sea el salvaje o las criaturas silvestres heredados de la Antigüedad. Expulsados fuera del bosque se quedaron en una especie de limbo entre el mundo natural y el civilizado.

Los salvajes que en otro tiempo fueron criaturas lúbricas y descontroladas, que perseguían a las ninfas y a las doncellas para satisfacer sus instintos más primarios, se convirtieron en sujetos amables, llenos de ternura y en modelos de vida familiar que se retrataban con una afable naturalidad. Los personajes salvajes que aparecían en las tablas de los incendios de Piero di Cosimo migraron a otras de sus pinturas y se comportaban con una delicadeza impropia de los habitantes del bosque. Como el fauno que en *La muerte de Procris*, se

²⁸⁷ VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, p. 488.

arrodilla compungido ante la ninfa muerta (Fig. 35). Habitan también en los bosques inventados por Durero (1471-1528), Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), Giambellino



Fig. 35.-Piero di Cosimo, *La muerte de Procris*, (ca. 1490-1500), óleo sobre tabla, National Gallery de Londres.



Fig. 36.- Alberto Durero, *Tragicomedia salvaje o Hércules*, (ca.1498), grabado, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington.

(1433-1516), Giovanni Battista Palumba (activo ca. 1500-1516) o Albrecht Altdofer (1480-1538). Una de estas obras es un grabado de Durero de 1505 en el que se ve cómo una mujer vestida/civilizada arremete a golpes contra un sátiro y su compañera (Fig. 36). Un tema que también fue tratado por Altdofer en una pequeña tablita pintada en 1507, *La familia del sátiro* (Fig. 37). Según la interpretación de Lynn Kaufmann, recogida por Bartra, el fauno y su mujer serían una interpretación de la figura del salvaje noble que comienza a pergeñarse en esta época y que cristalizará después en el buen salvaje de la Ilustración²⁸⁸ (Fig. 38).



Fig. 37.- Albrecht Altdofer, *La familia del sátiro*, (1507), óleo sobre tabla, 23x20,3, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemaldegalerie, Berlin.

²⁸⁸ KAUFMANN, Lynn Frier, *The Noble Savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, cit. en BARTA, Roger, *El mito...*, op. cit., p. 277 (nota 1).

5.3.- El afianzamiento de la nostalgia

La “naturalidad” de estos personajes resultaba tan artificiosa como ficticios eran los delicados pastores, las frondas de Sannazzaro o los prodigiosos bosques de Ariosto. Como si configuraran el contexto de una vida más deseable al margen de la realidad verdadera. Estos bosques que se conformaron en el arte en la era de las utopías son idílicos, mas no utópicos. La utopía, un género que se definió en este periodo a partir de la obra *Libellus...De optimo republicae statu deque nova insula Vtopia* de Tomás Moro (1478-1535), apuntaba hacia otras direcciones. Algunas de las más conocidas de este momento, la citada del humanista inglés, la de Campanella (1568-1639), la de Juan Valentín Andrae (1586-1654) o la de Francis Bacon (1561-1626), planteaban mundos ideales basados en el dominio de la razón o de la ciencia. Partían desde el optimismo social al tiempo que constituían una crítica a la organización y al gobierno del contexto en el que nacieron. Eran proyectos de perfección colectiva civil, que miraban más al futuro que a un estado de naturaleza primitivo; en los que la normativa estaba muy presente y que tenían sentadas sus bases económicas.

Desde *La República* de Platón, en las utopías cada ciudadano cumple una función determinada. La utopía busca la disolución de las desigualdades y de la miseria basándose en una construcción comunitaria. Todo lo contrario es lo que sucedía con los pastores de *Arcadia*, cuyas vidas se acompasaban de forma involuntaria con el movimiento de la naturaleza, o los caballeros de *Orlando furioso*, que se regían por códigos novelescos ya obsoletos. La utopía moderna, aunque al final recalaba en el ámbito de lo irrealizable, no retrataba una situación de imposibilidad absoluta pues partía de la voluntad de progreso a través de la razón. Los bosques del arte, en cambio, pertenecían al dominio de la nostalgia en forma de ideales estáticos, congelados e inverosímiles. Y además, en ellos la felicidad completa no era posible porque habían perdido el componente salvaje que les daba vigor, ya que las ninfas y los sátiros desaparecieron de sus dominios del mismo modo que se esfumaron los caballeros.

Lewis Mumford hace referencia a dos tipos de utopía: las utopías de escape, que son mundos a los que se huye cuando se producen choques complejos con la realidad, y las utopías de reconstrucción, que se producen cuando los hechos del mundo cotidiano

propician que se configure un nuevo tipo de realidad que se proyecta al exterior²⁸⁹. Las utopías de escape son el fruto de anhelos, sueños, proyecciones o deseos y muchas veces tienen un componente teológico que las relaciona con el mundo de ultratumba. Sin embargo, el marco que establece Mumford para la utopía se antoja demasiado amplio. Pues, de acuerdo con la puntualización que establece Gregory Claeys “el tema utópico esencial y definitorio” es la “reconstitución de una sociedad”²⁹⁰. No se ocupan los utopistas de la vida en el más allá, ni de la salvación ni de un estado de perfección, propio de la teología. Al contrario, otorgan un papel preponderante a la eficacia del hombre en vida, el hombre es dueño de su propio destino en un ambiente que aunque no llegue a materializarse, es perfectamente verosímil. Los retiros pastorales, los ideales edénicos, las edades de oro o los bosques de maravillas no conforman una sociedad bien ordenada. Del mismo modo que no se puede reducir la utopía a un mero deseo de liberarse de las dificultades presentes. Podría decirse que la utopía es una expresión de la esperanza del mismo modo que el bosque se consolida como una expresión de nostalgia.

Y nostalgia es el sentimiento que se desprende de dos de los cuadros de este periodo en los que, sin embargo, se puede vislumbrar el nacimiento de un nuevo lenguaje. Uno de ellos es *Orfeo encantando a los animales con su música* (ca.1515), atribuido a Giambellino (1433-1516), un óleo sobre lienzo transferido a una tabla que se conserva en la National Gallery of Art de Washington (Fig. 38). Después de la segunda muerte de Eurídice, Orfeo se retiró del mundo y vagó sin rumbo durante unos años tocando la lira. La escena de esta obra se corresponde con este momento y está recogida en las *Metamorfosis* de Ovidio: “A tal bosque había congregado el poeta, y estaba sentado en el centro de una reunión de fieras y multitud de aves”²⁹¹. En este cuadro todos los habitantes del bosque, los sátiros, las ninfas y los animales salvajes aparecen amansados por la música del héroe tracio. El simbolismo de Orfeo en la Edad Moderna estaba directamente relacionado con la dimensión civilizadora del mito²⁹². Este bosque atribuido a Giovanni Bellini no deja de ser un fondo para la escena,

²⁸⁹ MUMFORD, Lewis, *Historia de las utopías*, (Tr. Diego Luís San Román), Logroño, Ed. Pepitas de calabaza, 2013, p. 27.

²⁹⁰ CLAEYS, Gregory, *Utopía. Historia de una idea*, (Tr. María Condor), Madrid, Ed. Siruela, 2011, p. 87.

²⁹¹ OVIDIO, *Metamorfosis* X, 143-144. La obra ha sido consultada en la siguiente edición: OVIDIO, *Metamorfosis*, (Tr. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín), Madrid, Alianza Ed., 2002.

²⁹² El tema es estudiado en el artículo siguiente: LÓPEZ-PELÁEZ CASELAS, M^a Paz, “Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática”, en *Norba. Revista de Arte*, vol. XXVI, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2006, p. 63-77.



Fig. 38.- Anónimo, Giovanni Bellini, *Orfeo encanta a los animales con su música*, (atr.), (ca. 1510-1515), óleo sobre lienzo transferido a tabla, 47x81, National Gallery, Washington.



Fig. 39.- Albrecht Altdofer, *San Jorge y el dragón*, (1510), óleo sobre pergamino tranferido a tabla, (28,2 x 22, 5), Alte Pinakothek, Munich, Alemania.

la representación de los árboles es vaga, imprecisa, indeterminada. Sin embargo, el tratamiento de la luz tamizada, sin fuertes contrastes, acercan al espectador a la experiencia del paseo dentro de un claro de bosque mediterráneo, amable, luminoso y domesticado. Es decir, empieza a resultar verosímil la experiencia del bosque desde dentro. Como un nuevo lenguaje naturalista que comienza a desperezarse a través de la vivencia sensorial.

Este nuevo código se hace mucho más evidente en la pequeña tabla *San Jorge y el dragón* pintada por Albrecht Altdofer hacia 1510 (Fig. 39). En esta obra el bosque es el protagonista absoluto. De hecho, para muchos estudiosos, aquí está el punto de partida del bosque como asunto pictórico, en cuanto a que deja de ser un mero fondo para invitar a una exploración interior de los fenómenos que en él suceden²⁹³. Es cierto que la vivencia del bosque es más poderosa en los países del norte y del centro de Europa que en los territorios meridionales. De hecho, el bosque alemán está envuelto en la leyenda del bosque Hercínico que es, desde antiguo, un símbolo del patriotismo teutón. Una tierra salvaje, oscura y pantanosa que repelía a los enemigos y que frenó al mismo César. Es este el bosque que, suavizado escogió Altdofer para representar la escena de la lucha del santo con la bestia. Aunque la pelea, según cuenta Jacobo de la Vorágine en *La leyenda Dorada*, tuvo lugar en Silca, una ciudad Libia. Un paisaje que poco tiene que ver con la oscura floresta germana en la que el santo de Capadocia se interna como se internaban los caballeros andantes en la *materia* del bosque.

La obra es de pequeñas dimensiones (28,2 x 22,5) y está realizada al óleo sobre pergamino que luego va adherido a una tabla, con una técnica que combina recursos usados en la miniatura con los propios de una pintura sobre madera. El pergamino es un soporte propio para obras pequeñas que van a ser escrutadas a corta distancia. Pero la composición de la obra no propicia una observación muy próxima, ya que al mirarla de cerca se pierde absolutamente la relación entre el fondo y la figura. Hay que decir que Altdofer está considerado uno de los primeros artistas que dotan al paisaje de autonomía. La preponderancia del entorno natural es evidente en esta pieza pues, aunque no desaparecen las figuras están prácticamente absorbidas por la vegetación.

²⁹³ POSADA KUBISA, Teresa, *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado*, (catálogo de la exposición celebrado en el Centro del Carmen de Valencia, sep.- nov. 2012; Lonja de Zaragoza, dic. 2012- feb. 2013) y Museo de Bellas Artes de Sevilla, mar.- jul. 2013), Madrid, Armero Ediciones/Museo del Prado, 2012, p. 36.

La pintura no deja que la vista se extienda. En casi toda la superficie el juego de la perspectiva está prácticamente anulado, a no ser por una pequeña abertura rasgada entre los árboles que permite atisbar unas montañas en la lejanía en la parte baja de la derecha de la obra. El resto es una superposición de planos de árboles que se aplastan unos contra otros y dan la sensación de naturaleza impenetrable que es fondo y figura al mismo tiempo. Pese a este abigarramiento, a la tendencia decorativa y a la artificialidad de la pose, en bosque del pintor alemán se respira un innegable interés por acercarse a la sensación que un paseante podría tener dentro de una espesura en cuanto a los efectos de luz y movimiento que transmiten las hojas de los árboles. Sin embargo, la repetición de los motivos y la saturación de planos hacen que el conjunto anestesie al espectador, tal como lo ha advertido Christopher Wood en un monográfico sobre el artista alemán²⁹⁴. La concentración, la reiteración y la minuciosidad hacen que la energía del bosque o de la misma lucha, se disipe en una abstracción vegetal caótica que al final resulta más decorativa que naturalista y en la que no hay un punto en el que se pueda concentrar la atención.

Ya no importa poner de relieve ni el arrojo del santo, ni la ferocidad de la fiera ni el aspecto edificante que tiene la victoria del bien sobre el mal. El dragón tiene unas proporciones absurdas y está agazapado como una mascota asustada. Nada hay que haga pensar que este bosque es un lugar hostil y tenebroso en que el jinete está por superar una difícil prueba. El caballero no parece un compañero de aquéllos que, enloquecidos vagaban por las florestas de la literatura medieval. Se asemeja más a un cortesano que, disfrazado de guerrero, evoca con nostalgia un tiempo que no le corresponde. El protagonismo de la vegetación coloca esta pequeña pintura como una obra de vanguardia, una suerte de bisagra entre lo que pasó y lo que estaba por acontecer en el capítulo del paisaje.

El nacimiento y desarrollo del paisaje en el arte occidental es un fenómeno de carácter eminentemente urbano que va ligado al crecimiento de las ciudades. El desarrollo de la vida civil en la Edad Moderna es inseparable de la idea de progreso. Un ascenso en la crónica de la humanidad que al mismo tiempo también la separaba cada vez más del bosque originario. En el libro de emblemas *Pegma, cum narrationibus philosophicis* (1555), de Pierre Cousteau, aparece una imagen alusiva a la elocuencia de Orfeo, en la que el tracio, sirviéndose de la melodía que emana de su lira, saca tanto a los hombres como a los

²⁹⁴WOOD, Christopher, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London, Reaktion Books, 1993, pp. 128 y ss.

animales del bosque²⁹⁵ (Fig. 40). El «civilizador» Orfeo hace que los hombres abandonen la barbarie y la ignorancia, asimilada a la oscuridad del bosque y los guía hacia la luz del saber y al bienestar de la vida civil. Sin embargo, pese al progreso que acompaña al crecimiento urbano, también eran más evidentes las diferencias entre distintos sectores sociales y las injusticias dentro de las poblaciones grandes. Como se dijo anteriormente, la ciudad comenzó a ser sinónimo de corrupción moral en una época que paradójicamente, como ha observado Francisco Rico: “vislumbró el trazado de la ciudad ideal, pero le faltaron piedras y herramientas para construirla”²⁹⁶. Concepto este sobre el que posteriormente se asentaron las bases del pensamiento rousseauiano.

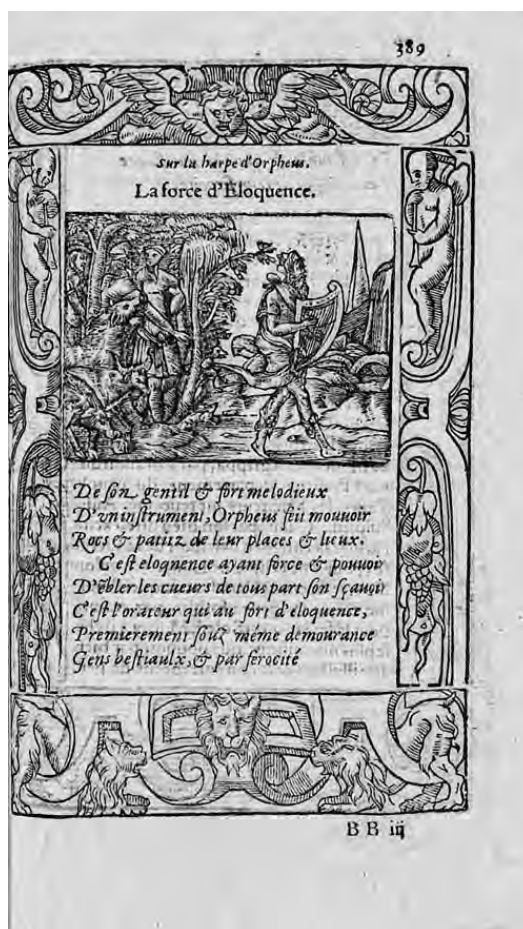


Fig.40.- Pierre Cousteau, *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lyon, Macè Bonhomme, 1555, p. 315.

²⁹⁵ COUSTEAU, Pierre

La obra consultada se trata de una edición facsímil a la que se puede acceder a través de la siguiente página web:

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/dual.php?id1=sm371-p314&type1=2&id2=sm371-p315&type2=2>

²⁹⁶ RICO, Francisco, *El sueño del Humanismo. De Erasmo a Petrarca*, Barcelona, Ed. Destino, 2002, p. 19.

Y mientras, el bosque seguirá perdiendo superficie asediado por el avance imparable de los campos y las grandes urbes. En adelante, el escenario de la sombra que habitaba en los bosques en etapas anteriores, experimentará una transposición. El salvajismo, la soledad absoluta, la locura, el desenfreno y la crueldad no van a tener su sitio en la espesura, se inserta en el corazón de la vida civil, el lugar en el que se producen las más espantosas violaciones de la ley natural. Como sucedía en la tragedia de Shakespeare, cuando el bosque de Birnam comenzó a avanzar sobre Macbeth, éste se convirtió en la víctima de sus propios anhelos, de su propia sombra, la de la naturaleza humana corrompida. El bosque que marchaba sobre el castillo de Dunsinane era una encarnación de ley natural llevando la justicia al desierto moral insertado en la conciencia del propio Macbeth²⁹⁷.

²⁹⁷ HARRISON, Robert P., *Forests...*, *op. cit.*, pp. 100-105.

6.- EL BOSQUE HORADADO Y EL BOSQUE INACCESIBLE

“Pero, ¿puede decirse que nuestros sufrimientos merecen la pena? Sin duda. *(Pausa)* No, todo es ab... *(Bostezos)*... soluto, *(Orgulloso)* cuanto más crecemos más satisfechos estamos. *(Pausa. Melancólico)* Y más vacíos. *(Refunfuña)* ¡Clov! *(Pausa.)* No, estoy solo. *(Pausa)* ¡Qué sueños... con una s! ¡Estos bosques! *(Pausa.)*”²⁹⁸

6.1.- Los senderos del bosque

Las ciudades holandesas del siglo XVII constituyeron un conjunto de centros de prosperidad económica, política y social. La bonanza y las particularidades de la topografía del terreno propiciaron el surgimiento de una cultura con un carácter muy particular y que se desmarcaba del resto de Europa. Uno de los logros culturales que se atribuyen tradicionalmente a los Países Bajos en este tiempo es la consolidación del paisaje como género pictórico independiente²⁹⁹. En las Provincias Unidas no existía un poder estatal centralizado y el protestantismo restringía el uso de la pintura religiosa al ámbito privado. Así, los principales clientes del arte no eran institucionales sino una poderosa burguesía mercantil que había robado al mar el territorio sobre el que se asentaba su país. Otro factor que también contribuyó a la creación del paisaje en la pintura fue la cartografía, ya que era un instrumento imprescindible para realizar los proyectos de desecación de tierras y de canalización de aguas, así como para la navegación comercial, sostén económico del país. Asimismo, muchos mapas de carácter militar estaban realizados con referencias de los accidentes topográficos muy reales, que hechos a escala intentaban mostrar el terreno tal cual se veía.

El nacimiento del paisaje en Holanda fue fruto de todos los cambios sociales, religiosos, culturales y geográficos que se produjeron entre el año 1550 y el año 1650. Simon Schama

²⁹⁸ BECKETT, Samuel, *Fin de partida* (1957), (Tr. Ana María Moix), Barcelona, Tusquets Editores, 1986, pp. 11 y 12.

²⁹⁹ El camino que condujo a la emancipación del género en Europa es ampliamente desarrollado en MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis...*, op. cit.

ha elaborado un estudio acerca de cómo la independencia de la Corona Española o el enorme desarrollo del comercio fueron elementos tan importantes como la radical transformación que experimentó en estos años el territorio físico de los Países Bajos más septentrionales. Las frecuentes inundaciones que tuvieron lugar durante la Baja Edad Media, habrían llevado a los holandeses a considerarse como los supervivientes predestinados y benditos de un diluvio. En la retórica calvinista estos supervivientes no sólo eran los herederos de la tierra, también era sus redentores. Esta transformación moral incidió también en el punto de partida del paisaje³⁰⁰. El protestantismo eliminaba los intermediarios entre el hombre y Dios, por lo que el contacto entre el ser humano y el mundo se hizo más directo.

Era un dominio gozoso del hombre sobre el territorio en el que se asentaba. La tierra, que había sido creada por sus habitantes, era el principal asunto de los parajes que retrataba el paisajista holandés: campos ordenados en los que pasta el ganado, vistas de ciudades florecientes o costas abarrotadas por la flota comercial, todos ellos fuente de la riqueza económica de la región. El paisaje no era tanto una crónica literal como un documento moral que refrendaba las creencias de este pueblo³⁰¹. Sin embargo, no era el bosque uno de los espacios más reverenciados en las Provincias Unidas, probablemente porque Holanda no era una tierra boscosa, y mucho menos los territorios situados más al norte, que eran de construcción reciente. Sorprende, por tanto en este contexto de glorificación de la identidad de la tierra holandesa que pintores como Allart van Everdingen (1621-1675) o, sobre todo, Jacob van Ruysdael (1628-1682) hicieran de los bosques densos uno de sus motivos más recurrentes, pues el bosque holandés, si es que puede ser llamado bosque, está sin duda más cerca de la imagen que representaban los arbolados poco poblados que pintaba Hobbema.

Se sabe que Everdingen viajó a los países escandinavos y que retrató muchos de los parajes casi salvajes que encontró durante su estancia. Sin embargo, no es seguro que Ruysdael viajase a estos parajes, aunque sí lo hizo a la vecina Alemania y además, es probable que conociera la obra de su colega. O que echara mano de la imaginación, algo que era bastante habitual a la hora de componer paisajes, pues incluye en sus obras desniveles rocosos, cascadas y otros elementos naturales ajenos a la idiosincrasia de la

³⁰⁰ SCHAMA, Simon, *L'embaras de richesses. La cultura hollandaise au Siècle d'Or*(1987), (Tr. del inglés por Pierre-Emmanuel Dauzat), Francia, Ed. Gallimard, 1991, p. 56.

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 26.

llanura holandesa. Tradicionalmente se dice que los paisajes de Ruysdael están impregnados de melancolía y se ponen en conexión con la poética posterior del Romanticismo, y ciertamente hay un importante componente de subjetividad en su pintura. Pero si se reflexiona acerca de cualquiera de sus pinturas en las que aparece el bosque se aprecia que en ningún caso pinta una naturaleza que desborde al espectador. Éste nunca se siente fuera de escena, pues siempre aparece un camino o un paso franco que anuncia una presencia humana cerca. Es una tierra habitada en la que los fenómenos naturales son benéficos antes que sublimes, pues el hombre ha llegado a dominar el ímpetu salvaje de la naturaleza.

Tampoco pesa demasiado la soledad de la espesura en otras composiciones de este artista, pues estas no son presentadas como áreas silvestres deshabitadas e intransitables. No es un espacio del que el hombre haya sido desterrado. Sí transmite un drama, una emoción, pero esta emoción no está relacionada con un enaltecimiento religioso de la naturaleza del mismo modo que ese drama no alude a la expulsión de un paraíso perdido. Son espacios que se intuyen dominados por el hombre. En algunos de ellos aparece el ganado pastando y, aunque en otros la figura humana no haga acto de presencia o se vea reducida a proporciones casi insignificantes, hay caminos abiertos y despejados por los que se entiende que transitan los seres humanos.

Según recoge Teresa Posada Kubissa, conservadora y especialista de pintura flamenca del Museo del Prado en un estudio reciente sobre el paisaje del norte de Europa, el bosque como asunto pictórico llegó a Holanda de manos de los artistas flamencos que abandonaron Amberes después de que la ciudad fuera tomada en 1585 por las tropas españolas. La autonomía del paisaje, aunque consolidada en las Provincias Unidas, es un invento de la pintura nórdica, interpretando como nórdico lo que procedía del territorio situado al norte de los Alpes³⁰². Desde el siglo XV había, en la pintura de los países del norte, un claro interés por representar con la mayor verosimilitud posible las montañas, los árboles, las flores o las nubes. No de forma aislada, sino entendidos estos elementos como inseparables de su entorno.

³⁰² POSADA KUBISSA, Teresa, *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado...*, op. cit., p. 20.



Fig. 41.- Paul Bril, *Paisaje con ninfas y sátiros*, 1623, óleo sobre lienzo, 71x103 cm., Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.

Karel van Mander (1548-1606) fue uno de tantos intelectuales flamencos que huyó al norte tras la toma de Amberes por las tropas españolas. Asentado en Haarlem, tuvo una enorme influencia sobre los artistas holandeses. Van Mander recomendaba a los pintores que saliesen a tomar apuntes del natural para después usarlos en sus pinturas. También les instaba a contemplar y analizar los fenómenos atmosféricos y el efecto que éstos producían sobre la luz, aunque después las obras se realizaban en el taller. En los últimos años del siglo XVI, Paul Bril (1554-1626) y Adam Elsheimer (1578-1610) crearon un nuevo concepto de bosque naturalista que se alejaba del modelo de *locus amoenus* italiano, pastoril e ideal (Fig. 41). De este modo, en los inicios del siglo XVII, Gillis van Coninxloo (1544-1607) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) inventaron el *Stimmungswald*, un lugar real, pero idealizado, para provocar una emoción en el espectador al tiempo que abandonaban la pintura tonal de etapas anteriores. Los pintores se atrevían a internarse en la espesura y transmitían lo que allí veían, aunque no dejaron de lado la fantasía, pues

muchas veces aparecen en las composiciones edificios imaginarios o poblaciones inverosímiles³⁰³.

Como ya se ha señalado, la vivencia del bosque en los países septentrionales permanecía mucho más viva que en los del sur de Europa. En los primeros, el bosque seguía siendo una importante fuente de recursos y un lugar muy transitado. De hecho, una de las tipologías de paisaje boscoso establecida por el especialista en paisaje nórdico Klaus Ertz es la de «caminos en el bosque»³⁰⁴. En una obra de Jan Brueghel el Viejo, *Bosque con carretas atravesando un arroyo y jinetes* (ca. 1607) se aprecia el bullicio de carretas y viajeros que atraviesan la floresta y que confluyen en un cruce de caminos (Fig. 42). En este espacio no quedan resquicios de melancolía, es más un contexto habitual de la vida cotidiana como también se aprecia en *Bosque con laguna* (ca. 1605-15) de Brueghel el Joven (1601-1678). El bosque no es un lugar intrincado, ni enmarañado ni un entorno para retirarse del mundo. Es el escenario desbastado de maleza en el que se desarrollan las actividades más comunes de la vida (Fig. 43).

Además de estas escenas de la cotidianidad, el bosque seguía siendo el escenario de algunos temas mitológicos y de escenas bíblicas entre los pintores flamencos. Los escenarios frondosos que los artistas componían para estas historias eran también una excusa para recrearse en la representación de plantas y animales. Les interesaba retratar tanto las especies autóctonas como otras más exóticas que recalaban en Amberes y que procedían de tierras lejanas³⁰⁵. Algunas de estas pinturas son: *Alegoría de la Tierra* (ca. 1608), de Jan Brueghel el Viejo, en el Museo del Louvre; *El Paraíso Terrenal* (ca. 1620), *Adán y Eva en el Paraíso* (ca. 1618) y *Entrada en el Arca de Noé* (ca. 1630) de Jan Brueghel el Joven, en el Museo del Prado los dos primeros y en depósito en el Museo Municipal de Játiva el último; *El Paraíso y los cuatro elementos* (ca. 1606-9) de Denis van Alsloot, en depósito en el Palacio del Carlos V en Granada o *Adán y Eva en el Paraíso* (ca. 1617), de Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens (1577-1640), en el Mauritshuis de La Haya (figs. 44 y 45).

³⁰³ *Ibíd.*, pp. 36 y ss.

³⁰⁴ ERTZ, Klaus, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625), die Gemälde mit Kritischem Oeuvrekatalog*, Colonia, 1979, cit en Posadas Kubissa, Teresa, *op. cit.*, p. 38.

³⁰⁵ POSADA KUBISSA, Teresa, *op. cit.*, p. 48.

En todas estas obras, la vegetación está realizada con extrema minuciosidad y realismo tanto en la composición como en el uso de los colores. En los cuadros conviven vacas con



Fig. 42.- Jan Brueghel el Viejo, *Bosque con carretas atravesando un arroyo y jinetes*, (ca. 1607), óleo sobre tabla, 47x80 cm. Museo Nacional del Prado.



Fig. 43.- Jan Brueghel el Joven y taller, *Bosque con una laguna*, (ca. 1605-15), óleo sobre tabla, 21x 33 cm., Museo Nacional del Prado.



Fig. 44.- Jan brueghel el Viejo, *La Abundancia y los cuatro elementos*, ca. 1615, óleo sobre tabla, 62 x 105 cm., Museo Nacional del Prado.

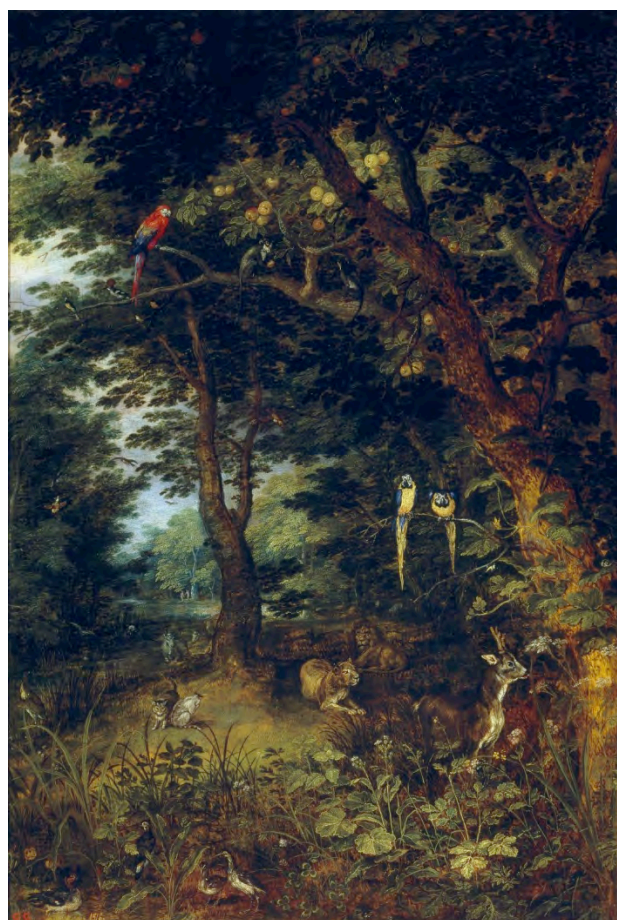


Fig. 45.- Jan Brueghel el Joven, *El Paraíso Terrenal*, (ca. 1620), óleo sobre tabla, 59 x 41 cm., Museo Nacional del Prado.

perros, leopardos y papagayos, plantas y flores exóticas con otras autóctonas. En ese momento, se respiraba en el ambiente de los países del norte un gran interés por la botánica y la zoología. Se conocieron especies botánicas y animales nuevas debido a los descubrimientos geográficos. Los recientes inventos, como el microscopio, construido en 1595 por Zacharias Janssen (1588-1638) animaron este interés igual que las numerosas obras dedicadas al análisis y catalogación de animales y plantas. El suizo Conrad Gessner (1516-1565) publicó un extenso catálogo en el que establecía la primera clasificación de las plantas en función de sus flores y sus frutos. Y también es suya la *Historia animalium* (1551-1558), una obra que inauguró el camino de la zoología. Este estudio, así como la *Ornitologiae, hoc est de avibus historiae* (1599) del naturalista italiano Ulisse Aldrovandi (1522-1605) formaba parte de las bibliotecas de algunos pintores.

Un interés por la naturaleza taxonómico, clasificador, útil en definitiva. El conocimiento científico, antes que acercar al hombre del medio natural lo separó aún más, incrementó la escisión. El científico va más allá de poner un simple nombre, como hizo el hombre bíblico. Al volver a enunciar todas las especies, ordena, encasilla y separa a unos seres de otros. El cientificismo escinde totalmente al hombre del mundo natural, como si ya no formase parte del mismo. Por otra parte, el racionalismo cartesiano, al distinguir entre la sustancia pensante de la sustancia extendida impone un cisma irreversible entre hombre y la naturaleza. Se asentaba sobre la convicción de que el conocimiento que se estaba generando acerca del mundo había de emplearse para ejercer el poder sobre todos los seres vivos de la Tierra. En la sexta parte del *Discurso del método* (1637) se puede leer lo siguiente:

“Pues esas nociones me han enseñado que es posible llegar a conocimientos muy útiles para la vida y que, en lugar de la filosofía especulativa enseñada en las escuelas, es posible encontrar una práctica por medio de la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los demás cuerpos que nos rodean tan distintamente como conocemos los oficios varios de nuestros artesanos, podríamos aprovecharlos del mismo modo en todos los usos apropiados, y de esa suerte convertirnos como en dueños y poseedores de la naturaleza”³⁰⁶.

³⁰⁶ DESCARTES, René, *Discurso del método*, Madrid, Alianza Editorial, pp.117-118.

Es evidente la importancia que Descartes otorga al conocimiento útil frente al especulativo, frente al saber por saber. Para alcanzar ese conocimiento orientado al dominio de los elementos del mundo se debe, según el filósofo francés, seguir un método. El término «método» procede de las palabras griegas *μετα* (más allá), y *οδός* (camino), es decir, se podría traducir como ‘el camino a seguir’. El método que propone el filósofo francés es un camino recto que exige no desviarse nunca, y se mantiene inflexible incluso dentro de un bosque:

“Imitaba en esto a los viajeros que, extraviados en algún bosque, no deben vagar dando vueltas por una y otra parte, ni mucho menos detenerse en un lugar, sino caminar siempre lo más derecho que puedan, hacia un sitio fijo, sin cambiar de dirección por leves razones aún cuando, en un principio haya sido sólo el azar el que haya determinado ese rumbo, pues de este modo, si no llegan precisamente a donde quieren ir, por lo menos acabarán por llegar a alguna parte en que probablemente estarán mejor que en medio del bosque”³⁰⁷.

En este contexto, el bosque lo ha interpretado Harrison a partir del texto de Descartes, como un lugar de errores y de abandono, pero, contrariamente a la visión de Dante, el filósofo cree firmemente que se puede salir del mismo a través de una línea recta. Esa línea recta que se traza a través de la deforestación metódica, basada en el provecho y en la utilidad y en la taxonomía que, como se ha visto en este capítulo de apertura al paisaje de la pintura flamenca, es capaz de horadar los bosques con caminos o de convertirlos en museos de ciencias naturales³⁰⁸.

6.2.- Lo salvaje impenetrable

A medida que se avanzaba hacia la industrialización, la percepción del bosque se iba haciendo más compleja. Keith Thomas publicó a principios de los años ochenta del siglo XX un estudio en el que analizaba los cambios que se produjeron en la sensibilidad del hombre hacia la naturaleza desde la Edad Moderna hasta el mundo contemporáneo³⁰⁹.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 88.

³⁰⁸ HARRISON, Robert P., *Forests...*, *op. cit.*, pp.169-175.

³⁰⁹ Se ha trabajado con la traducción francesa THOMAS, Keith, *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500-1800)*, (Tr. Catherine Malamoud), Paris, Gallimard, 1985.

Aunque Thomas se centraba en el ámbito británico, muchas de las cuestiones que abordaba pueden hacerse extensibles al resto de Europa. Por ejemplo, cómo se pasó poco a poco del antropocentrismo absoluto de los primeros tiempos a la aceptación de que el mundo no está hecho sólo para el hombre. La Tierra dejó de ser considerada el centro del universo y se demostró que era más antigua de lo que señalaban las escrituras. Numerosas especies existían antes de que apareciera el hombre, muchas de las cuales se habían extinguido antes de que éste habitara el planeta. La invención del microscopio reveló la existencia de numerosos seres vivos de los que no se había tenido conocimiento hasta ese momento. Del mismo modo que el descubrimiento de nuevos territorios puso de manifiesto la presencia en el planeta de otras especies animales, vegetales y de otros modos de vida humana.

Pero al mismo tiempo que se destruía el bosque por las necesidades crecientes de la vida urbana, comenzaba a surgir una enorme disposición por plantar árboles. Esta inclinación se debe a cuestiones de orden práctico (uso en la construcción, combustible, incremento del valor de los terrenos) y a otras menos utilitarias desde el punto de vista económico como la netamente estética. Animales y plantas se clasificaban, además, con criterios muy similares. Los primeros se dividieron, como indica Thomas, en salvajes, que debían ser apresados o suprimidos; domésticos que se concebían para la explotación útil y familiares, que se cuidaban por motivos afectivos. Desde los albores del mundo contemporáneo se han eliminado gran cantidad de animales salvajes y de bosque primario, no ha dejado de crecer la explotación de animales domésticos y de bosques plantados para satisfacer las demandas económicas al tiempo que aumenta el interés por las mascotas y los jardines³¹⁰. Estas actitudes estaban en estrecha relación con el progreso de la vida urbana y del asentamiento del orden industrial. Los cambios que experimentó la agricultura influyeron directamente sobre la explotación forestal. El bosque multiuso y heterogéneo desapareció mientras que crecieron los bosques homogeneizados bajo los dictados de la demanda del mercado para componer las ciudades.

El crecimiento de las ciudades en Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII fue muy grande y se prolongó en las centurias siguientes. Las urbes del Renacimiento quisieron ser símbolos de armónica civilización. Posteriormente, los sanguinarios salvajes de Hobbes y Calderón fueron convenientemente vestidos de civilidad y sus oscuras pasiones naturales

(La primera edición en inglés: THOMAS, Keith, *Man and the natural world. A history of the modern sensibility*, London, Allen Lane, 1983).

³¹⁰ THOMAS, Keith, *op. cit.*, p. 254.

hubieron de ser controladas de forma artificial. Después, al inicio del pensamiento contemporáneo, Jean-Jacques Rousseau, contradiciendo a aquéllos que pensaban que el estado de naturaleza no era más que la lucha de todos contra todos, quiso despojar de sus atavíos las construcciones sociales y dejar al hombre desnudo en la búsqueda de su esencia original, salvaje y buena. La civilización fue identificada por Rousseau como la causa del deterioro moral de los hombres. Esta cuestión la analizó el filósofo ginebrino en dos discursos que presentó a la Academia de Dijon en 1749 y 1753 respectivamente. En el primero de ellos, *Discurso sobre las artes y las ciencias*, ponía de manifiesto la degeneración de la vida en sociedad. Y en el segundo, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, buscaba cuál era el verdadero hombre que había sido sofocado por la escoria que el progreso desechaba. Y lo encontró en Saint-Germain, paseando por el bosque, donde parece que tuvo una iluminación al entrar en contacto con la Naturaleza que le sugirió la redacción del segundo *Discurso...*, como él mismo lo narró en *Confesiones*:

“Para meditar a gusto sobre ese gran tema, hice a Saint-Germain un viaje de siete a ocho días con Thérèse, con nuestra casera, que era una buena mujer, y con una de sus amigas. Tengo esa excursión por una de las más agradables de mi vida. Hacía muy buen tiempo; aquellas buenas mujeres se encargaron de los preparativos y de la despensa; Thérèse se entretenía con ellas y yo, despreocupado de todo, acudía a divertirme sin tapujos a las horas de comer. El resto del día, sumergido en el bosque, buscaba y encontraba la imagen de los primeros tiempos cuya historia trazaba con orgullo; atacaba las miserables mentiras de los hombres, osaba poner al desnudo su naturaleza, seguir los progresos de los tiempos y las cosas que la han desfigurado y, comparando el hombre del hombre con el hombre natural, mostrales en su pretendida perfección la verdadera fuente de sus miserias. Exaltada por aquellas contemplaciones sublimes, mi alma se alzaba hasta la divinidad y, viendo desde allí a mis semejantes seguir el ciego sendero de sus prejuicios, de sus errores, de sus desdichas y de sus crímenes, les gritaba con una voz débil que ellos no alcanzaban a oír: «Insensatos quo os quejáis sin cesar de la naturaleza, sabed que todos vuestros males proceden de vosotros mismos.»

De esta meditaciones resultó el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, obra que fue más del gusto de Diderot que el resto de mis escritos (...)”³¹¹.

³¹¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las confesiones* (1770), (Tr. Mauro Armijo), Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 532-533.

Esa criatura que visualizó Rousseau era el individuo establecido en el estado de naturaleza y su hogar fue, en algún momento, el bosque. Sin embargo, la vuelta que propone el filósofo a este estadio silvestre original no es, ni mucho menos, un regreso físico a un primitivismo tosco. Ni siquiera él mismo está seguro de que ese estado sea real, pero sí es preciso saber de él, conocerlo, para poder vivir en sociedad, como así lo expresa en el prefacio del *Discurso sobre el origen...*:

“pues no es empresa ligera la de separar lo que hay de original y de artificial en la actual naturaleza del hombre y conocer bien un estado que ya no existe, que quizá no ha existido, que probablemente no existirá jamás y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones ajustadas a fin de juzgar con exactitud nuestro estado presente”³¹².

Es un regreso mental, al que se accede a través de la meditación y mediante el contacto con el entorno natural. Pero la naturaleza a la que hipotéticamente se regresaría está tan intervenida y es tan poco «natural» como el bosque de Saint-Germain, que en nada se parece ya a la selva primitiva de los tiempos ancestrales. Y, sin embargo, la presencia de este entorno boscoso lleno de afectación, hizo posible que surgiera la intuición que llevó al teórico suizo al pasado recóndito en el que se inspiró su hipótesis. Instaba Rousseau a regresar a la inocencia original a todos aquéllos que, corrompidos por el lujo y el poder de la ciudad, la habían perdido. Les increpaba, en una de las notas que acompañan al discurso de 1753: “marchad a los bosques para perder la vista y la memoria de vuestros contemporáneos y no temáis envilecer vuestra especie por renunciar a sus crímenes al renunciar a sus luces”³¹³. Pero esta marcha no tenía que ser solo de ida, sino que había de ser una expedición en la que el salvaje debía regresar a la civilización. Así lo confirma en *Emilio* (1762) cuando afirma: “Existe mucha diferencia entre el hombre natural viviendo en el estado de naturaleza, y el hombre natural viviendo en el estado de la sociedad. Emilio no es un ser salvaje a quien relegar a los desiertos; es un salvaje hecho para habitar en las ciudades”³¹⁴. El salvaje de Rousseau tiene más en común con los seres civilizados que buscan en la naturaleza una maestra que les muestre cómo vivir en sociedad que con

³¹² ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos* (1755), (Tr. Antonio Pintor Ramos), Madrid, Tecnos, 2010, p. 111.

³¹³ *Ibíd.*, p. 220.

³¹⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio* (1762), (Tr. Luis Auirre Prado), Madrid, Edaf, 2005, pp. 235-236.

aquéllos que todavía no la han abandonado. Emilio se parece más Robinson Crusoe que al silvestre Viernes de la novela de Defoe³¹⁵.

El contacto con el bosque provocó en Rousseau, como se ha visto anteriormente, una iluminación, una especie de revelación mística, que a través de la contemplación le hacía elevarse hasta la divinidad. La idea de iluminación como elemento revelador era compartida por creador romántico. Para él el arte se ofrecía como una herramienta fundamental para desvelar los secretos más profundos de la naturaleza que, a su vez, se convertía en la divinidad máxima. El Uno primordial según Nietzsche, al que el hombre tendía a regresar. No es extraño, por tanto, que fuera la pintura romántica el contexto en el que el paisaje adquirió plena autonomía. Dice Rafael Argullol:

“La mente romántica está tan insaciablemente —y tan infructuosamente—anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al *Espíritu de la Naturaleza* en el genuino representante estético de su ansia: ésta es la razón de que el paisaje, cada vez más importante desde la crisis renacentista, se constituya en la principal manifestación de la pintura romántica”³¹⁶.

Sin embargo, al mismo tiempo que se produce ese anhelo de fusión con la naturaleza, se tiene la amarga certeza de que esa unión es irrealizable. El hombre está desterrado del mundo que habita y esta certeza es, como dijo David D’Angers (1788-1856) «la tragedia del paisaje». No se puede, por tanto, entrar en el bosque. Ese es el convencimiento que se tiene ante el cuadro de Caspar David Friedrich, (1774-1840), *El coracero en el bosque* o *El cazador en el bosque* (1813-1814), una obra que ha sido interpretada tradicionalmente por los historiadores del Arte, como así lo recoge Werner Hofmann, en clave patriótica (Fig. 46). El pequeño personaje de uniforme, sería un soldado francés que sólo en el umbral del bosque, está mirando de frente al enemigo alemán ante el cual nada puede hacer. No se pone en duda que el cuadro tenga un significado político, pues es sabido que Friedrich era un antinapoleónico declarado. Pero otros, quisieron ver en la intención del hombre parado ante la espesura, la búsqueda de la soledad profunda instalada en el corazón del bosque³¹⁷.

³¹⁵ BARTRA, Roger, *El mito...*, p. 412.

³¹⁶ ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 47.

³¹⁷ HOFMANN, Werner (Dir.), *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado de Madrid con motivo del programa “Madrid Capital de Europa 1992”), Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 152.

La oscuridad que se adivina en el interior del bosque y la impenetrabilidad de la línea de árboles que es como un muro inexpugnable, conduce a la idea expuesta por Rafael Argullol de la escisión entre el hombre y la naturaleza. El cazador o el soldado es una encarnación



Fig. 46 Caspar D. Friedrich, *El coracero en el bosque*, 1814, óleo sobre lienzo, 43,8 x 34,5 cm., Colección privada.



Fig. 47 c. David Friedrich, *Nieves tempranas*, 1828, óleo sobre lienzo, 43,8 x 35,5, Hamburgo, Kunsthalle, Alemania.

de la imposibilidad humana de franquear el umbral de la naturaleza ya irremediabilmente perdida y ante la que aparece empequeñecido.

El mismo efecto es el que se desprende de la masa boscosa en otro cuadro de factura posterior, *Nieves tempranas* (1828), en el Kunsthalle de Hamburgo. Una senda escarpada conduce a un bosque oscuro e impenetrable (Fig. 47). El conjunto de árboles no se puede rebasar y la vereda termina en el margen de una selva sin caminos, en este lienzo donde la ausencia de las figuras humanas pondera la tragedia de la escisión. La representación del paisaje aquí no es naturalista, se escapa del dominio de la mimesis clásica, no es una imitación de la naturaleza. La obra de arte, tal como lo expresaron Schelling o el propio Friedrich, era concebida como una bisagra o un mediador entre el hombre y la naturaleza, pues se abandona la idea de mimesis clásica. Era más un instrumento de revelación que de mera reproducción como recoge Javier Arnaldo en palabras de Jean Paul: “En otro tiempo, en el que Dios y el mundo se hallaban en la creencia y en los bienes del poeta, éste pintaba *porque* veía —mientras que ahora pinta para ver”³¹⁸. Lo fundamental es el efecto que la obra opera en el espectador, el estado de ánimo al que le conduce y que es compartido por el artista. Es una indagación subjetiva e inconsciente a través de la imaginación, cuyo poder creador había anticipado Giambattista Vico un siglo antes, en oposición al elemento de la racionalidad pura.

La fusión que se persigue con la naturaleza tiene un efecto rebote pues es un reclamo inapelable que lleva implícita la imposibilidad de la ligazón. Parafraseando a Argullol, la fusión con el Uno enardece y desgarrar al mismo tiempo a la conciencia romántica “intuyendo que aquél es fuente que nutre su creatividad y, al mismo tiempo, el abismo en el que se condena su vitalidad”³¹⁹. Por lo que la búsqueda sin fin del absoluto dentro de una naturaleza a la que no se puede acudir, revierte en la búsqueda del propio yo. El paisaje es un catalizador de esa introspección, pues dispara el mecanismo que pone en marcha el viaje hacia adentro de uno mismo, por lo que la obra de arte no busca representar lo que existe fuera porque es fruto de una visión interior.

La mirada íntima del romántico no es luminosa, transita a través de las tinieblas. Argullol lo llama la Noche, que “alberga el viaje hacia el fondo dionisiaco del mundo”³²⁰. Una parte del

³¹⁸ ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, p. 130.

³¹⁹ ARGULLOL, Rafael, *La atracción...*, op. cit., p. 47.

³²⁰ *Ibíd.*, p. 76.

ser humano escindida de la consciencia, en la que habitan los demonios, la locura, el misterio del sexo, la ira, las emociones extremas, en definitiva, los elementos perturbadores. Un resquicio que, sin embargo, es absolutamente necesario para conocer la luz, como les sucedía a los caballeros que se internaban en el bosque. Esa Noche, va más allá de ser un motivo pictórico contrapuesto a las escenas diurnas. Pertenece al dominio de lo inconsciente y contiene, además elementos de la «sombra» junguiana. La «sombra» no puede percibirse directamente sino a través de elementos externos a los que se atribuyen determinadas cualidades que el individuo no es capaz de aceptar en sí de manera consciente. Así, se traslada también al paisaje, todo ese saco de elementos que cuesta reconocer a plena luz.

La oscuridad, lo sombrío, lo arrebatadoramente grandioso, incluso lo terrible que hay en la naturaleza, se canalizaba en el arte mediante la categoría estética de lo «sublime», que se recuperó en este momento y fue difundido a través de la obra de Edmund Burke en 1757, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. No obstante, antes de la publicación de esta obra, el poeta y crítico francés Nicolás Boileau-Despréaux (1636-1711) publicó en 1674 una traducción de un tratado de retórica antiguo, *Tratado de lo sublime*, de un autor anónimo del siglo III que fue tradicionalmente atribuido a Dionisio Longino. En esta obra se daba relevancia a cuestiones como el poder de la expresión o la pasión vehemente y el entusiasmo. La traducción de Boileau tuvo impacto en la obra de Anthony Ashley Cooper, tercer Conde de Shaftesbury (1671-1713) que, décadas más tarde, reflexionó acerca de ese «entusiasmo». Un sentimiento elevado y extremo que incita a contemplar y a estar en armonía con la naturaleza y que conduce, a su vez, a una introspección que concluye con el descubrimiento de lo divino:

“Tu ser es ilimitado, insondable, impenetrable. En tu inmensidad se pierde todo pensamiento, la fantasía suspende su vuelo y la fatigada imaginación se consume en vano, sin encontrar costa o límite de este océano ni un punto, en la amplia zona sobre la que se cierne, más próximo a la circunferencia que aquél del que había salido. A menudo, habiéndolo intentado así, habiendo salido en sucesivas ocasiones a esa amplia extensión, cuando me repliego de nuevo sobre mí mismo, impresionado por la percepción de este ser

tan estrecho y de la plenitud de aquél tan inmenso, no me atrevo ya a contemplar las sorprendentes profundidades ni a sondear las simas de la Divinidad”³²¹.

A esta conexión con la naturaleza se accede mediante un estado de ánimo exaltado: “¿Qué te he parecido en mi arrebató? ¿Te pareció una enajenación sensata, como esos arrebatos que se toleran a nuestros poetas? ¿O era un desvarío notorio?”³²² Describe un estado que podría parecerse tanto al de la chispa del genio que desata la creación, como a la locura. Un asombro al que también aludió Joseph Addison (1672-1719) en el en el “Ensayo sobre los placeres de la imaginación”, en *The Spectator*, una publicación periódica que nació en 1711. Addison consideraba este asombro como un placer de la imaginación que se obtenía a través de la contemplación directa de lo que el escritor inglés consideraba la «grandeza»: las panorámicas de los campos, los macizos montañosos, los extensos desiertos. Ante estos parajes en los que prima la magnificencia “caemos en un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto”³²³. Sin embargo, las palabras inquietud y espanto, como apunta Tonia Raquejo en la edición que hace de la obra de Addison traducida en 1804 por Munárriz, son traducciones de *stillness*, que no significa inquietud, sino quietud y de *amazement* que se correspondería más con el significado de ‘estupor’ o ‘sorpresa’ que con ‘espanto’.

De espanto y no de placer es de lo que trata Burke en su tratado de mediados del siglo XVIII cuando define el concepto de lo «sublime»: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo «sublime»”³²⁴. Lo «sublime» en Burke se alimenta de temor, de oscuridad, de lo que es poderoso, de la privación o ausencia, de lo vasto, de lo infinito o de lo dificultoso de los cuales, se extrae, además un deleite. De forma similar lo entendió también Kant en la *Crítica del juicio* (1790) análisis que había anticipado ya en un breve escrito de 1764: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Aquí, hacía una distinción entre diversos elementos a

³²¹ SHAFTESBURY, III Conde de (Anthony Ashley Cooper), *Los moralistas*, Barcelona, Ed. Internacionales Universitarias, 1977, p. 198.

³²² *Ibíd.*, p. 199.

³²³ ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The spectator* (Tr. Munárriz de 1804 y edición de Tonia Raquejo), Madrid, Ed. Visor, 1991, p. 139.

³²⁴ BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Tr. Menene Gras Balaguer), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 66.

través de los cuales se manifestaba lo sublime un sentimiento de agrado unido al terror. Dice el filósofo alemán:

“La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción de una tormenta enfurecida, o la descripción del imperio infernal que hace *Milton* suscitan complacencia, pero con horror. Por el contrario, el aspecto de un prado lleno de flores, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos por rebaños pastando, la descripción del Elíseo o el relato de *Homero* sobre el cinturón de Venus, originan también una sensación apacible, pero que es alegre y risueña. Para que la primera impresión tenga lugar en nosotros, con intensidad apropiada, hemos de tener un *sentimiento* de lo *sublime* y, *sentimiento* para lo *bello*. Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son *sublimes*, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados, haciendo figuras, son *bellos*. La noche es *sublime*, el día// es *bello*”³²⁵.

Sublimes son también las fuerzas desatadas de la naturaleza que es cuna y tumba al mismo tiempo cuando despliega su poder destructor. De este modo se yergue tras el bosque la montaña amenazante en el cuadro de Joseph Anton Koch (1768-1839), *La cascada de Schmadribach* (1821-1822) (Fig. 48). Desde los afilados picos los ríos vuelcan con gran ímpetu sobre el paisaje, formando cascadas en las que se intuye la fuerza demoledora del agua. Al contrario que en los cuadros de Friedrich, en los que suelen aparecer personajes que contemplan, de espaldas, los parajes naturales, en la pintura de Koch surge, a la izquierda, una pequeña figura humana que, en lugar de mirar hacia el bosque, da la cara al espectador. El pintor ha utilizado un recurso narrativo que ayuda a enfatizar sobre la potencia destructora y la presencia imponente de la montaña que recuerda la descripción que Ludwig Tieck (1773-1853) hizo del monte Runenberg en el cuento del mismo título³²⁶. Un monte escarpado que hacía enloquecer a todos los que osaban remontarle, como le sucedió a Christian el joven cazador protagonista del relato. Teniendo en cuenta el tamaño del personaje y su situación en el cuadro, este hombrecillo, un cabrero, no puede ver ni la montaña ni la terrible cascada que se encuentra no demasiado lejos del lugar en el que él está apacentando el ganado. El oscuro y tupido bosque se lo impide, como si fuese un telón opaco detrás del cual ruge una naturaleza terrible, cuyo límite el hombre no osa rebasar. Como si fuera, ante la indiferencia vital de la naturaleza, consciente de su propia finitud y de la incisiva alienación de la misma a la que está sometido.

³²⁵ KANT, Immanuel, *Observación acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, (Tr. Luis Jiménez Moreno), Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 31.

³²⁶ TIECK, Ludwig, *Lo superfluo y otras historias*, (Tr. José M. Mínguez), Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 33-62.



Fig. 48. Joseph Anton Koch, *La cascada de Schmadribach*, 1821-1822, óleo sobre lienzo, 132 x 110 cm., Neue Pinakothek, Munich, Alemania.

William Wordsworth (1770-1850) en unos de sus sonetos más famosos, *El mundo es demasiado para nosotros* (*The world is too much with us*) puso de manifiesto la disonancia entre el ser humano, discriminado de la naturaleza³²⁷. Los elementos naturales aparecen

³²⁷ The world is too much with us; late and son,
Getting and spending, we lay waste our powers:
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!

tratados desde la categoría de lo sublime. El mar, el viento son inabarcables para el hombre contemporáneo. No era así para los antiguos paganos, que estaban en armonía con el medio natural y reconocían de forma espontánea su humanidad. Una grandiosidad que deriva, según Harrison, en la paradoja del exceso de humanidad que hay en el mundo. Antes de conducir a la plenitud, esta superabundancia lleva implícito un gran vacío por haber quedado el ser humano desposeído de su esencia original³²⁸. Otras veces, son los pequeños resquicios de naturaleza salvaje que el poeta tiene a su alcance los que le hacen evocar la armonía abandonada. Y como le ocurrió a Rousseau, la vida que bulle en un pequeño bosque, trae al poeta británico los ecos de aquella concordia con los que compone *Versos escritos al comienzo de la primavera* (*Lines written in early spring*)³²⁹. La naturaleza es

The sea that bares her bosom to the moon;
The winds that will be howling at all hours,
And are up-gathered now like sleeping flowers;
For this, for everything, we are out of tune;

It moves us not. Great God! I'd rather be
A Pagan suckled in a creed outworn;
So might I, standing on this pleasant lea,

Have glimpses that would make me less forlorn;
Have sight of Proteus rising from the sea;
Or hear old Triton blow his wreathèd horn.

WORDSWORTH, William, *Poetical words*, vol. III, (Edited from the manuscripts with textual and critical notes by E. de Selincourt and Helen Darbishire), Oxford, Oxford University Press, 1968, pp. 18y 19.

³²⁸ HARRISON, Robert P., *Forests...*, *op. cit.*, pp. 156-164.

³²⁹ I heard a thousand blended notes,
While in a grove I sate reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind.

To her fair Works did nature link
The human soul that through me ran;
And much it grieved my heart to think
What man has made of man.

Through primrose-tufts, in that sweet bower,
The periwinkle trail'd its wreathes;
And 'tis my faith that every flower

glorificada y reconocida por el poeta británico como la mejor maestra y lo hace a través de un lenguaje directo, sencillo y claro, alejado de cualquier artificio formal. Pero no parece poner el acento en la observación directa de la naturaleza pues parecen más emociones rememoradas de algo que no tiene ante sí. Porque, cuando al final del poema, el escritor se lamenta de lo que “el hombre ha hecho del hombre”, lo hace como si partiera de una ensoñación hecha desde la vida urbana. Esto es precisamente lo que le separa del origen de inocencia natural al que canta. Por tanto, es de nuevo la nostalgia la que conduce al hombre a la naturaleza prístina a través del bosque o, en palabras del filólogo norteamericano:

“En otros términos, la naturaleza deriva su modo de presencia desde el mundo hecho por el hombre, en este caso la ciudad. La naturaleza no existe fuera de sus modos de revelación, que son dados por la historicidad (...) Los modos de la presencia de la naturaleza provienen de los modos de la consciencia humana, y éstos están determinados históricamente. En otras palabras, la creencia romántica de Wordsworth no es tal creencia es una consciencia consciente de la pérdida de la creencia. Por mucho que se esfuerce en recuperar la espontaneidad o la presencia del origen a través de la rememoración poética, ésta permanece como un testimonio de ironía civil. Los bosques de su nostalgia se hacen

Enjoys the air it breathes.

The birds around me hopp'd and play'd:
 Their thoughts I cannot measure,
 But the least motion which they made,
 It seem'd a thrill of pleasure.

The budding twigs spread out their fan,
 To catch the breezy air;
 And I must think, do all I can,
 That there was pleasure there.

If these thoughts may not prevent,
 If such be of my creed the plan,
 Have I not reason to lament
 What man has made of man?

WORDSWORTH, William y COLERIDGE, Samuel Taylor, (Ed. bilingüe y Tr. de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa), Madrid, Cátedra, 1990, p. 232.

presentes en las imágenes y en las palabras que hablan menos acerca de la naturaleza y más acerca de lo que el hombre ha hecho del hombre”³³⁰.

6.3.- El *wilderness* y los nuevos santuarios

Cada vez eran menos los lugares que conseguían permanecer fuera del alcance del hombre. De hecho, los pocos que quedaban por hollar fueron dominados a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Aún así, el sueño de llegar a una tierra virgen en la cual poder comenzar de nuevo, sí estaba muy presente en el proceso de colonización de América del Norte. La primera fase de esta colonización, realizada por la Corona española se llevó a cabo con el propósito principal de corte económico de extraer riquezas y expandir el mercado dejando en un segundo término la intención de establecer asentamientos permanentes. Por el contrario desde 1607, la ocupación británica, aunque no desdeñaba los beneficios crematísticos que se obtenían del dominio del territorio, también tenía un componente idealista, pues algunos grupos de colonos lo que pretendían era “establecer una versión mejorada de su tierra madre, una nueva comunidad con una estructura política, social y religiosa libre de la corrupción del viejo continente”³³¹. De este modo, las raíces de la cultura norteamericana se construyeron mediante la combinación de una serie de factores, a saber: la ética puritana, la autosuficiencia y asunción de responsabilidades individuales, el sentido de comunidad y el *wilderness*. Pues es éste el territorio salvaje en el que:

“los primeros colonos británicos usaron su base religiosa e ideas preconcebidas de naturaleza como un lugar indómito, inseguro y caótico no sólo para responder a un territorio desconocido sino, (...), para establecer los conceptos básicos de naturaleza que ayudaron a forjar el carácter y la cultura norteamericana”³³².

La idea de naturaleza en Norteamérica no puede separarse del concepto *wilderness*, un término anglosajón que no existe en castellano pero que podría ser entendido como ‘lo

³³⁰ HARRISON, Robert P., *Forests...*, pp. 163-164.

³³¹ BERRIZBEITIA, Anita; HETCH, Romy; MUÑOZ, Arancha, “La idea de paisaje en USA. De naturaleza a ciudad”, en MATERU BELLÉS, Joan F. y NIETO SALVATIERRA, Manuel (Ed.), *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN (Evaluación de recursos naturales), 2008, p. 250.

³³² *Ibíd.*, p. 251.

salvaje absoluto'. En inglés se refiere a un territorio desolado, inculto y no habitado por el hombre. La palabra deriva, a su vez, del vocablo *wild* (salvaje), cuyo origen se asociaba a términos como *weald*, *wald* o *woeld*, voces antiguas relacionadas con el bosque. En Europa, el término *wilderness* se asociaba en las zonas septentrionales a territorios con bosques impenetrables en los que sólo habitaban las bestias. Dice Thomas Keith que cuando los isabelinos hablaban de un desierto (*wildeness*), no entendían por tal un espacio desnudo, sino un bosque espeso, no cultivado, como el bosque de las Árdenas de Shakespeare: "un desierto inaccesible bajo la sombra de ramas melancólicas"³³³. Después de una traducción del s. XIV de la Biblia, se utilizó este término para describir los lugares desérticos en oposición a los vergeles paradisiacos, aquéllos a los que fueron expulsados los primeros padres y que también fueron el escenario del éxodo del pueblo judío. Para el colono británico, la naturaleza impenetrable y peligrosa que encontró en el nuevo continente suponía la posibilidad, no sólo de obtener beneficios económicos: era la oportunidad de edificar un nuevo paraíso sobre la Tierra. El *wilderness* se establecía como sustrato del Edén, pero era necesario domesticarlo.

Las tierras se fueron poblando poco a poco, se canalizaron los ríos, se limpiaron los bosques y el *wilderness*, ya en el siglo XIX se adhirió al ideal rousseauiano y romántico que consideraba lo salvaje como la contraposición ética a la corrupción moral de las ciudades. Al mismo tiempo se enarboló como uno de los estandartes de la libertad en el proceso de independencia. Pero, al romper el cordón umbilical con Europa, América del Norte no se convirtió en el Edén esperado. El modelo agrícola pastoral idealizado por Thomas Jefferson en el que cada núcleo familiar gestionaba su parcela de terreno pronto pasó a ser un sistema de monocultivo sin rotación que se instauró en toda la zona este, una práctica que conllevaba la tala de grandes superficies boscosas y que supuso la deforestación en poco tiempo de amplias zonas del *wilderness*. La búsqueda de nuevas tierras fértiles en otros territorios tampoco fue tan fructífera como se había supuesto en un principio. De este modo, la marcha hacia el Oeste, que entroncaba con las más remotas tradiciones de los paraísos perdidos de la cultura occidental, reveló que allí tampoco estaban los Campos Elíseos³³⁴.

³³³ KEITH, Thomas, *Dans le jardin...*, pp. 256-257.

³³⁴ Acerca de la interpretación de antiguas fábulas sobre el nuevo mundo se puede consultar: BORDO, Jonathan, "Picture and Witness at the Site of the Wilderness", en MITCHELL, W. J. T., *Landscape and power*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 291-315.

La magnitud de los parajes que encontraron los colonos británicos en América del Norte, tanto en su dimensión salvaje como en su extensión y variedad, superaban con creces los que la vieja Europa podía ya ofrecer. No es extraño, por tanto, que el sobre el concepto de lo sublime es establecieron los cimientos de la escuela de paisaje norteamericana. Un sublime que, como han establecido las historiadoras de Arte norteamericanas Barbara Novak y Angela Miller y recoge Barbara Dayer, es mudable. La categoría estética codificada por Edmund Burke fue cambiando, entre los artistas norteamericanos a medida que cambiaron las proyecciones que se hacían hacia el territorio: desde la tierra salvaje al paraíso, al Edén domesticado, al “destino manifiesto” o a la revelación de la presencia divina en el mundo³³⁵.

La categoría de lo sublime y de lo pintoresco pasó desde Europa a América en un primer momento por la herencia cultural, pues algunos de los primeros artistas norteamericanos fueron de origen europeo y llevaron consigo las teorías de Burke o de William Gilpin. Así Thomas Cole (1801-1848), oriundo de Gran Bretaña, vivió durante un tiempo en zonas fronterizas de América por lo que pudo convivir un tiempo con amplias áreas de naturaleza incólume y contemplar también su pronta destrucción según avanzaba la colonización. Cole retoma la tradición europea y plasma en muchos de sus lienzos la idea de una humanidad empujada ante la grandiosidad de la naturaleza inabarcable (Fig. 49). En cambio, los paisajes de Frederic Edwin Church (1826-1900), que fue discípulo de Cole, sin abandonar la teatralidad anterior, da un paso adelante hacia un naturalismo un tanto novelado que tomó del estudio de las obras de Humboldt. Así, con un espíritu a mitad de camino entre el explorador y el poeta viaja tanto por su tierra natal como por otros lugares recónditos como Sudamérica u Oriente Medio para hacer un retrato que, sin desprenderse de la emoción y la melancolía ya caminaba hacia la practicidad (Fig. 50). Una practicidad que se hace evidente en Albert Bierstadt (1830-1902), un artista nacido en Alemania que se convirtió en el pintor más representativo del Oeste americano (Fig. 51). El público de Bierstadt era eminentemente urbano y del Este. Estaba compuesto, sobre todo, por magnates del ferrocarril que se habían enriquecido gracias a la expansión de la colonización hacia el Oeste. En un fragmento de un crítico de la época sobre un cuadro de

³³⁵ DAYER GALLATI, Bárbara, “El paisaje americano y lo sublime mudable”, en MATERU BELLÉS, Joan F. y NIETO SALVATIERRA, Manuel (Ed.), *Retorno al paisaje..., op. cit.*, pp. 321-343. El texto de este artículo fue originalmente publicado en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* que, producida y organizada por la Fundación

Juan March, se presentó en las salas de la sede de la Fundación en Madrid entre octubre de 2007 y enero de 2008.

éste, *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, en el Metropolitan de Nueva York, que recoge Dayer puede leerse:

“Se trata de un escenario puramente americano y, por la fiel y elaborada delineación de la aldea india, una forma de vida que está desapareciendo rápidamente de la faz de la tierra, podría denominarse “paisaje histórico”. Es el continente velado, con sus formas naturales sublimes y su vida humana ruda y salvaje... Y, a diferencia de las pinturas del Sr. Church, escenografías de la montaña americana ecuatorial que, con su carácter volcánico y tropical, y sin importar cuán exuberante sea, no dejan lugar a la esperanza y transmiten una impresión de profunda tristeza y desolación, esta obra de Bierstadt inspira la alegría mesurada y la promesa de la región que pinta; y la imaginación la contempla como el posible asiento de la civilización suprema”³³⁶.

La construcción de esa «civilización suprema» o ideal a la que se refiere el texto es, cuanto menos, controvertida. Una nueva civilización que tendría que tener una nueva identidad pero que, de alguna forma, esa identidad nacía ya determinada por la herencia cultural europea. Pero existía la necesidad de entroncarse con un pasado salvaje al mismo tiempo que había que destruir todo lo que era salvaje de ese nuevo continente, como esas aldeas indias a las que se refiere el texto anterior y que “estaban desapareciendo”. El *wilderness* americano fue para los colonos lo mismo que la antigua Arcadia, el Bosque de los Cedros o las florestas del Lacio fueron para Pelasgo, Gilgamesh, Rómulo y Remo. El idilio americano, como ha advertido Alberto Santamaría, bebía de las fuentes virgilianas en cuanto a que suponía «un nuevo comienzo» en una nueva tierra para construir un nuevo Edén³³⁷. Necesitaba construirse desde lo salvaje pero, al mismo tiempo, acepta casi incondicionalmente la presencia de la máquina en ese jardín bucólico. Por tanto, la imagen que sigue a esta secuencia que se ha planteado sería *The Lackawanna Valley* (1855) en la National Gallery o Art de Wahsington, debida al pintor de escenas bucólicas Georges Innes (1825-1894) (Fig. 52). Innes, que había pintado hasta ese momento el paisaje americano como una arcadia virgiliana imbuida de cierto realismo gazmoño, no recibió con entusiasmo el encargo que le hizo la Lackawanna Railroad Company. En este paisaje no hay drama, ni desposesión, ni nostalgia por un paraíso perdido. Todo fluye y convive dentro de una unidad absolutamente orgánica y armónica. Aquí, en palabras de Alberto Santamaría:

³³⁶ “The New Pictures”, *Harper's Weekly* 8 (26 de marzo de 1864), págs. 194-195, cit., en *Ibíd.*, p. 334, (nota 18), p. 342.

³³⁷ SANTAMARÍA, Alberto, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 142 y ss.



Fig. 49.- Thomas Cole, *Vista de lejos de las Cataratas del Niágara*, 1830, óleo sobre tabla, 47,9 x 60,6 cm., Art Institute of Chicago.



Fig. 50.- Frederic Edwin Church, *Pichincha*, 1867, óleo sobre tabla, 78,79 x 122,4 cm., Philadelphia Museum of Art.



Fig. 51.- Albert Bierstad, *The rocky mountains landers peak*, 1863, óleo sobre lienzo, 187 x 307, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 52.- Georges Innes, *The lawackana valley*, 1856, óleo sobre lienzo, 86 x 127,5 cm., National Gallery of Washington.

“la Arcadia sigue su camino pautado”³³⁸, no se aprecia tensión entre el futuro y el pasado y el tren no es otra cosa que una fuerza más de la naturaleza en un *wilderness* sin árboles.

Una contradicción sin solución sobre la que se asienta la cultura americana. De una parte, las modificaciones en el territorio fueron brutales y muy rápidas. El lugar virginal que encontraron los primeros colonos se transformó rápidamente no sólo por la agricultura sino por el ingente desarrollo que experimentaron las vías de comunicación (carreteras, canales y ferrocarril). Arcadia se llenó de máquinas pero, al mismo tiempo, se seguía persiguiendo el ideal de la pastoral rural. Este tema fue analizado en los años sesenta del siglo pasado por Leo Marx en el libro *The machine in the garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Una paradoja irresoluble la del aspecto sentimental de la pastoral, que permaneció activa mucho tiempo después de que la máquina irrumpiera en el paisaje. Y permitió además que la nación continuase definiendo su objetivo como la persecución de la felicidad rural mientras se entregaba devota a la productividad, la opulencia y el poder³³⁹. Contrasentido que Leo Marx rastreó en obras literarias como *El gran Gatsby* (1925), *Walden* (1854), *Huckleberry Finn* (1885) o *Moby Dick* (1851), y que también forma parte del sustrato argumental del *western*, la épica cinematográfica de los Estados Unidos de América que se inventó algunas décadas después. Un género que habla de luchas, de la que emprende el colono contra el habitante autóctono, tomado como elemento salvaje que hay que eliminar; de aquélla entre granjeros arcádicos y ganaderos; de la de los ganaderos pastorales y los pistoleros al servicio de las empresas de ferrocarril, de la civilización que corre en busca de la tierra prometida peleando contra la naturaleza, un duelo que se acepta con una gran economía en el dolor, como si éste se asumiese como parte ineludible del precio que hay que pagar.

No se lucha contra el bosque salvaje porque que el *wilderness*, en este caso, es el desierto³⁴⁰. Un espacio que no reflejaba la realidad de los parajes en los cuales se desarrolló la historia pero que, sin embargo, y como ha analizado Michel Foucher, se convirtió en un cliché. Un

³³⁸ *Ibíd.*, p. 149.

³³⁹ MARX, Leo, *The machine in the garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), Oxford, Oxford University Press, 1967, p.226.

³⁴⁰ Sobre la configuración del desierto americano en el imaginario colectivo también puede consultarse: MITCHELL, W. J. T., “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, en MITCHELL, W. J. T., *op. cit.*, p. 269.

paisaje tipo que se instaló tanto en el campo cultural norteamericano como en el del resto del mundo a través del *western*. Después de la Independencia, todo el territorio que estaba situado al oeste de las trece colonias quedó declarado de dominio público y susceptible de explotación privada. Pero, la realidad fue que, en el momento de la conquista del Oeste, el desierto americano no fue un espacio valorizado económicamente ni objeto de disputa. Fue el cine el que lo transformó en un espacio de aventura en el que reinaban el silencio y la libertad y en el que daba la sensación de que la única manifestación de vida eran los pocos hombres que se aventuraban a adentrarse en sus dominios. Una vez más, la presencia humana como símbolo de supervivencia, de resistencia a la naturaleza y del éxito individual norteamericano. Todo ello en un emplazamiento inhóspito en el que no se puede permanecer, pero que ha de ser atravesado, del mismo modo que el caballero andante no podía quedarse en el bosque pero debía transitarlo. El desierto tenía un sesgo manifiestamente iniciático, era un espacio libre de la ley común, era el reino de las armas de fuego, un lugar sin ley. Pero la vivencia en este punto tenía un significado, la experiencia de un límite que, en última instancia, llamaba al orden y a la ley del estado que estaban al otro lado. El *wilderness* nacía en el bosque y atravesaba el desierto para desembocar en la ciudad³⁴¹.

Los frondosos bosques que encontraron los primeros colonos en América del Norte desaparecieron en tan poco tiempo que pronto la añoranza elaboró imágenes en las que aparecían tan inaccesibles como aquél que se alzaba ante el coracero de Friedrich. La conciencia de esta pérdida y la irrupción de la máquina en plena naturaleza dieron lugar a dos posturas hacia los entornos naturales en general, que afectan también a los bosques: “la de aquéllos que lucharon por preservar la máxima cantidad de recursos en su estado natural, y la de aquéllos que propusieron su utilización de manera controlada”³⁴². El ser consciente de la fragilidad del ecosistema y la necesidad de establecer medidas para su protección, desembocó en el movimiento de parques nacionales y en la creación de reservas naturales. De este modo, los pocos espacios vírgenes que habían sobrevivido a la explotación, se cercaron y fueron convertidos en una especie de santuarios a los que el acceso ya no era franco. El espacio salvaje pasaba a ser un *hortus conclusus*.

³⁴¹ FOUCHER, Michel, “Du desert, paysage du western”, en ROGER, Alain (Dir.), *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 74-87.

³⁴² BERRIZBEITIA, Anita; HETCH, Romy; MUÑOZ, Arancha, “La idea de paisaje en USA...”, *op. cit.*, p. 259.

El *wilderness*, al igual que muchos pueblos nativos, tenía que sobrevivir encerrado detrás de una verja establecida por la ley de la ciudad. El naturalista John Muir (1838-1914), fue el principal promotor de este movimiento que pretendía mantener al margen de la intervención humana los resquicios de tierra virgen que pervivían en América del Norte. Muir, heredero del pensamiento trascendentalista de Emerson, pensaba que los elementos de la naturaleza eran una manifestación palpable de la grandeza divina y consiguió que la preservación de determinadas áreas fuera considerada un asunto de carácter nacional. En 1871 se estableció el Yellowstone National Park por parte del Congreso norteamericano en los estados de Montana y Wyoming y actualmente, hay 56 en todo el territorio de los EEUU. El movimiento se extendió a Europa y al resto del mundo a lo largo del siglo XX. En España se aprobó en 1917 la primera Ley de Parques Nacionales.

Por otro lado, la explotación controlada de los recursos de los bosques está relacionada directamente con la creación y desarrollo de la ciencia forestal que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. Esta disciplina surgió en Alemania (*Forstwissenschaft*) a partir de las antiguas sociedades científicas de la Ilustración del siglo XVIII. En España apareció también en el contexto ilustrado. Su desarrollo caminó de forma paralela al inicio de la agricultura intensiva y al aumento de la demanda de madera. Los bosques dejaron de ser espacios multiusos y comenzaron a explotarse en función de las necesidades que surgían en las ciudades. Las plantaciones de los primeros momentos, no tenían mucho que ver con inquietudes de sesgo medioambiental, ya que estaban dirigidas exclusivamente a un suministro constante. Y es sólo hacia finales del siglo XIX cuando comenzaron a ponerse sobre la mesa cuestiones relacionadas con la preservación del entorno forestal³⁴³. En este contexto, los ingenieros de montes, formados en las nuevas escuelas que también surgieron a lo largo del siglo XIX, se convirtieron en los nuevos creadores del paisaje boscoso³⁴⁴.

El ingeniero tenía ante el bosque un carácter eminentemente práctico, sobre todo, en los comienzos de su andadura por el paisaje forestal. Una posición totalmente alejada de aquélla de los místicos que, en los siglos anteriores, encontraban refugio en las oscuras

³⁴³ SANZ LAFUENTE, Gloria, "Naturaleza y ciencias Forestales en Alemania. Una aproximación a la historia de una tradición académica", en *Cuadernos de la Sociedad Española de Ciencias Forestales*, nº 16, 2003.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2978135>

³⁴⁴ La evolución de la Ingeniería de Montes en cuanto a su incidencia en la configuración del paisaje Forestal ha sido ampliamente estudiada por Josefina Gómez Mendoza en varios trabajos como el que se cita a continuación: GÓMEZ MENDOZA, Josefina, "Paisajes Forestales e Ingeniería de Montes", en VV. AA., *Paisaje y ordenación del territorio*, Sevilla, Junta de Andalucía/Fundación Duques de Soria, 2002, pp. 237-254.

florestas. Siguiendo el argumento de Michel de Certeau el místico se equipara al salvaje para construir, por inversión, al hombre económico, uno de los principales actores de la contemporaneidad³⁴⁵. Robinson Crusoe no dejaba de ser el paradigma del *homo economicus* por mucho que fuera presentado como un salvaje. Era precisamente el contacto con la naturaleza virgen lo que despertaba en Robinson el capitalista que llevaba dentro. Crusoe llegó a la isla como un ser salvajemente civilizado y que no cree en Dios. La estancia en aquel lugar le transformó en un buen cristiano y en un perfecto empresario de sí mismo. Era, como han interpretado muchos como Max Weber (1864-1920), Karl Marx (1818-1883) o Ian Watt (1917-1999) y como también ha interpretado Bartra, una encarnación de la ética burguesa, del puritanismo capitalista de corte calvinista que fomentaba la autosuficiencia, la glorificación del individualismo económico. Era incluso un predestinado a la conversión y dominación de los salvajes que encontraba. Todo ello en el contexto de un estado de naturaleza que, sin dejar de ser idílico, no estaba exento de nostalgia y que, al final, lo que ponía de manifiesto era la enorme soledad del hombre civilizado³⁴⁶.

Igual que Rousseau, Robinson encontró dentro de la naturaleza las bases que sustentaban su existencia dentro de la civilización. Pues ambos estaban hechos para vivir en el mundo de los hombres y los dos regresaron finalmente a la sociedad de la que partieron tras haber accedido, después de una experiencia ascética o mística, al corazón del salvaje que latía por encima de los discursos de la razón. Un salvaje que regresaba vencido pero que, según las palabras de Michel de Certeau, era un vencido que hablaba “de lo que no puede olvidarse”³⁴⁷.

6.4.- El bosque símbolo

El lenguaje de la naturaleza ya no era directo, cada vez su interpretación estaba matizada por una mayor cantidad de filtros. El bosque comenzó a entonces a consolidarse como un símbolo. Por ejemplo, dentro del ámbito alemán, el bosque que se muestra en muchos de los cuentos recopilados y reinterpretados por los hermanos Grimm es el refugio de la

³⁴⁵ CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)* (1982), (Tr. Laia Colell Aparicio), Ed. Siruela, 2006, p.203.

³⁴⁶ BARTRA, Roger, *El mito...*, op. cit., pp. 361-375.

³⁴⁷ CERTEAU, Michel de, op. cit., p. 205.

esencia de lo puramente germánico. El bosque estaba en la memoria colectiva alemana, mistificado, como emblema del origen, como un mito de la unidad perdida. La esencia de aquel terrible bosque sagrado de Teoburgo que frenó a la misma Roma se recomponía en una versión tan dócil y afectada como lo son algunas de las pinturas del austriaco Moritz von Schwind (1804- 1871).



Fig. 53.- Paul Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Dónde vamos?*, 1897, 139,1x 374,6, Museum of Fine Arts Boston.

El deseo de recuperar esencia original también llevó a Paul Gauguin (1848-1903) a llegar a los lugares más recónditos de la Tierra en busca de la inocencia primitiva. Si logró o no convertirse él mismo en un salvaje, como pretendía, no es una cuestión de fácil dilucidación. Pero algo debió hallar, sobre todo después de marchar a Tahití, en aquel paraíso de vegetación exuberante descubierto por Bouganville, que le conectó con la sacralidad de la naturaleza que el mundo civilizado parecía haber perdido. Una experiencia que despojaba su obra de todo el convencionalismo que acumulaba el arte europeo en ese momento para liberar los instintos y poder recuperar los sentimientos y las emociones más elementales. Es cierto que nunca terminó de perder pie con Europa; que en algunos momentos, como reflejan muchas de las cartas que escribió a sus familiares y amigos, mostró un claro deseo de que su obra fuera reconocida en el mundo civilizado y que era más que consciente de que cuando llegó a Tahití, la isla no era más que otro Edén perdido³⁴⁸. Las figuras que habitan los ubérrimos paisajes que pinta en su primer viaje a Tahití van vestidas con pareos fabricados a partir de telas que se fabricaban en Europa (Fig. 53). Es “la ropa de la vergüenza”, el signo de la conversión de los nativos al cristianismo, y

³⁴⁸ Muchas de estas cartas están traducidas al castellano y recogidas en GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje* (Ed. Miguel MORÁN TURINA), Madrid, Itsmo, 2000.

Gauguin, aunque no se conformaba con serlo, “es un cristiano europeo habitante de un paraíso que también ha sufrido la caída”³⁴⁹.

Aunque ya contaminada de Occidente, era Tahití para Gauguin uno de los lugares en los que las consecuencias del capitalismo y los efectos morales de la sociedad occidental aún no habían calado hondo. Un sitio en el que se desplegaba la utopía erótica polinesia que Gauguin sublimó en sus lienzos con una espiritualidad que pretendía, además, construir algo original³⁵⁰:

“Me sentí seducido por esta tierra virgen y por su raza primitiva y sencilla; volví y volveré otra vez. Para hacer algo nuevo hay que remontarse a los orígenes, a la humanidad en estado infantil. La Eva de mi elección es casi un animal; he ahí por qué es casta, aún desnuda. Todas esas Venus expuestas en el Salón son indecentes, odiosamente lúbricas...”³⁵¹

Los bosques tropicales de la Polinesia se convirtieron en manos del artista francés, en el receptáculo de todos los elementos que animaban la nueva mística, a través de una pintura que rechazaba el realismo y el naturalismo imperante en el París de final de siglo. Que iba más allá de lo visible, a la esencia de la emoción desnuda que se manifestaba al espectador no a través de signos codificados por la cultura, sino mediante el reconocimiento de la verdad compartida que antecede al concepto. Los bosques volvían a ser santuarios a través del arte y se llenan de símbolos como reza la primera estrofa del poema *Correspondencias* de Baudelaire: “La Naturaleza es un templo de vivientes pilares/que dejan salir a veces confusas palabras; /el Hombre lo recorre a través de bosques de símbolos/que le observan con miradas familiares”³⁵².

La connotación sagrada del bosque fue también uno de los temas habituales en las obras de algunos de los artistas que formaron el grupo de los Nabis, palabra que significa profeta en hebreo. De hecho, la obra inaugural del movimiento, *El Talismán* (1888), también llamada *El río Auvén en el bosque del amor* ofrece una visión simbólica y subjetiva de un bosque a

³⁴⁹ BRETTELL, Richard R., “Gauguin y la idea de paraíso”, en ALARCÓ, Paloma (Com.) *Gauguin y el viaje a lo exótico* (Catálogo de la exposición, 09/10/2012 al 13/01/2013, Museo Thyssen Bornemisza), Madrid, Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2012, p. 29.

³⁵⁰ BARTRA, Roger, *op. cit.*, p. 426.

³⁵¹ “Entrevista a Gauguin por Eugène Tardieu, (1895)”, en GAUGUIN, Paul, *Escritos...*, *op. cit.*, p. 138.

³⁵² BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, (Tr. Enrique LÓPEZ CASTELLÓN), P.P.P. Ediciones, 1988, p. 4.

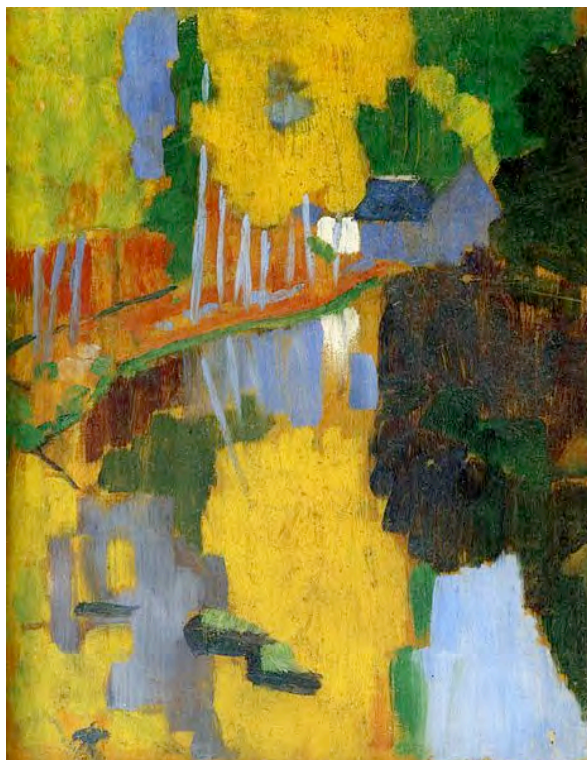


Fig. 54.- Paul Serusier, *El talisman*, 1888, óleo sobre madera, 27 x 21,5, Musée d'Orsay, París.



Fig. 55.- Maurice Denis, *Las musas*, 1893, óleo sobre lienzo, 168 x 135, Musée d'Orsay.

orillas del río Auvén (Fig. 54). La pintura se convirtió en un objeto fetiche y que fue realizada en la tapa de una caja de cigarros, se pintó según los consejos que Gauguin le dio al joven pintor acerca del uso subjetivo del color. El color era considerado por los Nabis como una vía para conectar con las emociones y transformar en música, olores y sonidos la apariencia de la realidad. Muchos cuadros de Maurice Denis (1870- 1943), del propio Paul Sérusier (1864-1927) o de Édouard Vuillard (1868- 1940) también representan bosques sagrados en los cuales la naturaleza del bosque se alejaba de la representación mimética.

Antes que mostrar la realidad, lo que perseguía era conectar con elementos que procedentes de esferas lejanas al presente occidental. Había entre los Nabis un enorme interés por lo exótico, por la filosofía oriental, por recuperar la espiritualidad del pasado o sumergirse en otras ajenas a la propia cultura. También se sentían atraídos por la estética que llegaba a través de la estampa japonesa, aunque esta atracción se quedaba en una interpretación eminentemente formal. Todo ello se convirtió en un gusto por lo decorativo, como en el cuadro de Maurice Denis *Las Musas* (1893), que acabó creando lugares imposibles a los que tampoco se podía acceder porque eran difíciles de explicar, tal era la maraña de símbolos que amontonaban (Fig. 55). La estilización del bosque de castaños de Saint-Germain-en-Laye llega a tal punto que la vegetación se ha convertido en un decorado. Incluso, la manera en que está pintado el suelo del bosque se parece más a una moqueta con motivos florales que a la hojarasca que se amontona bajo los árboles. Hay algo que resulta conocido, familiar y que, al mismo tiempo, es inasible, se escapa. Todo ello compone un espacio onírico y estático en el que, el sentido ornamental contribuye a crear un ambiente de misterio y la sensación de haber quedado fuera del tiempo y del bosque. El exceso de artificialidad traslada al espectador a un mundo que es sobrenatural, que está más allá y en el que se manifiesta la unidad original. Se reconoce el misterio y se tiene, de forma simultánea, conciencia de la impenetrabilidad de ese espacio que ya no es legible sino a través de los símbolos. El bosque, como ha advertido Harrison, es no sólo el símbolo de esa indeterminación: se ha convertido en el símbolo del simbolismo³⁵³. De lo que está más allá y ya no puede tocarse.

Una década antes, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), un pintor que fue un referente para simbolistas, postimpresionistas y neoimpresionistas, realizó una pintura con el mismo

³⁵³ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p. 185.

tema: *El bosque sagrado amado por las artes y las musas* (1884 (Fig. 56). La hizo para completar la decoración de la escalera del Museo de Bellas Artes de Lyon. La obra consiguió la medalla de honor en el Salón del Palacio de los Campos Elíseos de 1884. Allí acudieron a verla escritores y artistas que discutieron apasionadamente acerca de la misma. Entre ellos estaban el escritor simbolista Édouard Dujardin (1861-1949) y los pintores Louis Anquetin (1861-1932) y Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), que estaban muy interesados por la obra del maestro. Puvis de Chavannes abordaba el tema con un aire de clasicismo frío, primitivo y carente de historia. Con una simplicidad que muchas veces se confundía con falta de oficio o de pericia técnica. Quizás el exceso de idealización caía de lleno en una simplicidad gazmoña que el pintor de Albi parodió ese mismo año, en una pintura que realizó en un par de tardes y que se conserva en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton (Fig. 57). Parece ser que la interpretación que hizo Toulouse-Lautrec junto con sus amigos no era sólo una burla de la palmaria facilidad del cuadro de Puvis de Chavannes. La intención era hacer al mismo tiempo un homenaje y una crítica de una idea de la pintura hacia la que sentían simultáneamente atracción y desasosiego³⁵⁴.



Fig. 56.- Puvis de Chavannes, *Le bois sacré*, 1884, pintura mural (óleo sobre tela encolada), 460 x 1040 cm., Escalera del Museo de Bellas Artes de Lyon.

³⁵⁴ RODRÍGUEZ, Delfín, "Fragmentos de un viaje por la pintura francesa de la modernidad", en *Figuras de la Francia Moderna. De Ingres a Toulouse-Lautrec. Del Petit Palais de Paris*, (catálogo de la exposición, 1 oct. 2004-16 en. 2005, Fundación Juan Marx, Madrid), Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 26-27, <http://digital.march.es/catalogos/fedora/repository/cat:117/PDF>



Fig. 57.- Toulouse Lautrec, *Le bois sacré*, 1884, óleo sobre lienzo, 172 x 380, Princenton University Art Museum.

El cuadro de Puvis de Chavannes muestra un bosque sagrado, un lugar aislado del mundo donde habitaban las musas y las artes. Un lugar fuera del tiempo e inaccesible para los hombres de finales del siglo XIX. En el paraje que retrata la parodia de Toulouse-Lautrec, las musas y las artes han de compartir espacio con una multitud de urbanitas. Entre todas las personas que llegan, se reconocen las caricaturas de algunas figuras de la cultura del momento. Pueden distinguirse los perfiles de Anquetin, Dujardin, Léon Bonnat, Maurice Barrés y hasta el propio Lautrec aparece de espaldas en actitud de orinar. No da la sensación de que esta procesión multitudinaria se haya desplazado a una floresta lejana para departir con las musas. La apariencia es más la de cualquier grupo de domingueros que pasea por un jardín municipal al final de la semana. El lugar también se parece más uno de esos paseos arbolados o un rincón del cualquier parque público que eran lugares que comenzaban a proliferar en las grandes urbes y que quedaban inscritos en el corazón de la ciudad.

7.- IRSE AL BOSQUE

“Adiós pues, París, ciudad célebre, ciudad del ruido, del humo y del lodo, en donde las mujeres no creen ya en el honor ni los hombres en la virtud. Adiós, París: buscamos el amor, la felicidad, la inocencia; jamás estaremos lo bastante lejos de ti”³⁵⁵.

7.1.- El Bosque de Fontainebleau

El bosque sagrado, la selva originaria e incólume que fue para los antiguos el hogar de la divinidad, se llenó de gente. La posibilidad de contemplar un mundo vacío o anterior a la especie humana como el que proponía *La Tierra antes del diluvio* (1862) de Louis Figuier (1819-1894), no era más que un sueño en la imaginación del romántico. Los pocos lugares que quedaban por descubrir a partir de la segunda mitad del siglo XIX y los que en otra época fueron *locus horridus*, como el mar, la montaña o el desierto no sólo eran penetrados y ocupados por aventureros, eremitas, artistas, científicos o locos, sino que comenzaron a convertirse en destinos propicios para el ocio de las grandes masas que poblaban las nuevas ciudades³⁵⁶. Lo mismo sucedía con el bosque que de ser un territorio a caballo entre

³⁵⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio*, op. cit., p. 410.

³⁵⁶ En 1729 Albrecht von Haller escribió el poema *Los Alpes*, en el que se daba un giro a la apreciación estética de la montaña. Es también fundamental la visión alpina que se plasma en *La Nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, obra en la que la montaña aparece como un lugar de asilo frente a la corrupción de la ciudad. Poco después Ramon de Carbonnières realizó sus estudios sobre los Pirineos, Horace Bénédic de Saussure escaló el Mont Blanc al tiempo que inventaba el alpinismo, y otros como Senancour, Victor Hugo o Élisée Reclus también expresaron en sus obras su fascinación por las cordilleras montañosas. Las fotografías de Braun, Bisson o Civiale, aunque las de éste último tuvieran un afán más científico que artístico, contribuyeron a forjar la mirada estética de estos parajes y a transformarlos en paisajes.

Entre los textos que abordan cómo la montaña ha sido vista, observada, descubierta, y cuál ha sido su lugar en el radio visual de las sociedades pueden consultarse: GRAND-CARTERET, John, *La montagne à travers les âges: rôle joué par elle: façon dont elle a été vue*, Grenoble/Moutiers, Librairie Dauphinoise/Librairie Saboyarde, 1903; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*, Madrid, Ed. Desnivel, 2002; RECLUS, Élisée, *Historia de una montaña* (1880), (Tr. María Tabuyo y Agustín López), Palma de Mallorca, El barquero, 2008; ASSUNTO, Rosario, “Dialectica del paesaggio romantico (e

lo terrible y lo ameno se convirtió en uno de los lugares predilectos para el recreo de los urbanitas. Comenzó a ponerse de moda salir de excursión a los bosques cercanos a las ciudades y él mismo entró en el tejido urbano bajo la forma de parques públicos. Puede decirse que el bosque perdió prácticamente su condición de lugar hostil y se colmó de connotaciones positivas. Como ha observado Alain Roger, a la idealización del bosque contribuyó de manera decisiva en un primer momento el higienismo del siglo XIX y después el ecologismo del XX³⁵⁷. Además, el papel del arte fue indiscutible en la consagración estética del espacio forestal.

Fontainebleau había sido, desde el siglo XVI un lugar de recreo para los reyes y la corte. El palacio y sus jardines fueron de los lugares más visitados por los extranjeros que viajaban hasta allí. Pero es a partir de 1830 cuando comenzó a desarrollarse en este emplazamiento el interés paisajístico y turístico alrededor del bosque³⁵⁸. Se acudía a la naturaleza con un espíritu procedente de los nuevos modos de vida y de entender el divertimento social, unido a las mejoras en las comunicaciones. En 1844 se comenzaron las obras para construir el ferrocarril que comunicaría París con el bosque de Fontainebleau. Los parisinos podían hacer excursiones a esta zona y volver en el mismo día. Se consideraba el bosque de Fontainebleau como uno de las selvas más antiguas de Francia. Sin embargo el bosque había experimentado, en varios momentos históricos, sonadas repoblaciones, como la llevada a cabo en 1830 que se hizo a base de pino, lo que provocó una fuerte reacción en contra de los pintores que ya acudían a este emplazamiento.

La costumbre romántica que se impuso en París desde los años treinta del siglo XIX de marchar al bosque de Fontainebleau fue iniciada por artistas. Los primeros fueron escritores, que estuvieron muy influenciados por *Obermann*, la novela que Étienne Pivet de

consacrazione estetica delle Alpi)", en ASSUNTO, Rosario, *Il parterre e i giaccai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*, Palermo, Ed. Novecento, 1984, pp. 85-120.

Sobre el mar: CORBIN, Alain; *Le territoire du vide: l'occident et le désir du rivage 1750/1840* (1988), Ed. Flammarion, Paris, 1990; CORBIN, Alain, *El mar: terror y fascinación* (2004), Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

Acerca del desierto: DRAGON, Chantal; KACIMI, Mohamed, *Naissance du désert*, Paris, Éditions Balland, 1992.

³⁵⁷ ROGER, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., p. 114.

³⁵⁸ Bernard Kalaora es un sociólogo y antropólogo francés especialista en estudios medioambientales que ha realizado uno de los análisis más completos de cómo el bosque se ha convertido, a través del desarrollo del ocio en el mundo contemporáneo, en un verdadero museo verde. En una obra que, se cita a continuación y que lleva precisamente este mismo título ha examinado minuciosamente el caso del bosque de Fontainebleau. KALAORA, Bernard, *Le Musée Vert. Radiographie du loisir en forêt*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.

Senancour (1770-1846) publicó en 1804, y que fue reeditada en 1833 con un notable éxito. El protagonista de la misma se retira en la primera parte a los Alpes, donde entra en contacto con las fuerzas de la naturaleza sublime. Después, en poco más de una docena de cartas, de la XI a la XXV describe la experiencia que tiene en el bosque de Fontainebleau. El impulso de irse al bosque le asalta a Obermann en la biblioteca de París. Allí, abre al azar un ejemplar de la *Enciclopedia* y lee la historia de un hombre que, harto de la intranquilidad y los reveses de la vida se lanza a la soledad absoluta para resolver los problemas que le asaltan. Esa idea de soledad no le sugiere al protagonista la idea de un retiro de eremita, ni una huida a las paradisíacas islas del Pacífico, ni siquiera a los Alpes que acababa de dejar y se quita añorando. Le viene a la mente de manera fulminante el recuerdo de las rocas estériles y el bosque de Fontainebleau³⁵⁹.

Obermann conservaba en su memoria las vivencias experimentadas en su infancia en el bosque. Lo recordaba frondoso y rebosante de agua y, sin embargo, cuando llega allí se siente como en el desierto. Pensaba que iba a perderse entre los torrentes, las frondas y otros lugares románticos y terribles. En cambio, se halla en medio de una naturaleza muda, inculta, de rocas derrumbadas y estremecidas. Una naturaleza en ruinas sometida a la fuerza del tiempo. Allí encuentra “colinas de arenisca derrumbadas, formas pequeñas y un suelo bastante plano y apenas pintoresco; pero el silencio, y el abandono, y la esterilidad me son suficientes”³⁶⁰. A sesenta kilómetros de París. “Hay ciertamente algo pueril en hacerse un desierto al lado de una capital”³⁶¹. Porque la experiencia que persigue el protagonista de la novela de Senancour no es huir del mundo, no busca con su retiro ni una crítica ni tampoco un enfrentamiento con la sociedad. Lo que hace Obermann es dedicarle un tiempo al cultivo de la propia soledad sin separarse demasiado de la ciudad.

Él no es un ermitaño, ni un hombre de los bosques; no hay que olvidar que la iniciativa de partir al bosque le asaltó al abrir la *Enciclopedia* en una biblioteca de París. No puede pasar desapercibido entre los leñadores, o los carboneros o los cazadores, no puede olvidar que procede de un país muy civilizado, como él mismo admite en la carta XXV. Cuando llega el invierno ha de regresar a la ciudad para resolver sus asuntos. En Fontainebleau no ha hallado la naturaleza explosiva que le ofrecía el paisaje alpino. Para Obermann, la tierra de

³⁵⁹ SENANCUR, Étienne Pivet de, *Obermann*, Paris, Gallimard, 1984 (1804), p. 107.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 110.

³⁶¹ *Ibíd.* p. 126.

Fontainebleau “es poca cosa en general”³⁶². Añade que en los lugares en los cuales la naturaleza no ha impreso un gran carácter provocan sensaciones precarias. Para modificar la estructura de una montaña alpina son necesarios muchos siglos, pero este paraje boscoso puede cambiar con que un simple viento del norte abata un grupo de árboles. Así describe lo que le cautiva de este paisaje:

“Aquí amo la extensión de la foresta, la majestuosidad de los bosques en cualquier rincón, la soledad de los pequeños valles, la libertad de los páramos arenosos; muchas hayas y abedules; una especie de saneamiento y de desahogo exterior de la ciudad (...), la rutas bellas, una gran variedad de caminos, (...), una superficie monótona en la que no quedaría ni un ápice de belleza si se cortaran los bosques (...). La paz de un lugar semejante no es otra que el silencio de un abandono momentáneo; su soledad no es lo suficientemente salvaje. (...) usted no puede poblar las soledades (...) usted las vuelve más profundas, más misteriosas; y es a través de usted que son románticas”³⁶³.

Obermann define el paisaje de Fontainebleau como precario en oposición a la majestuosidad sublime que le arrebató en los Alpes. La fragilidad de esta región francesa es parte de su encanto ameno. Un atractivo que se explica a través de lo «pintoresco». «Pintoresco» se considera cualquier objeto o paraje que es susceptible de ser pintado. Se fue consolidando como categoría estética en el último tercio del siglo XVIII. Anteriormente, Sir Willian Temple (1628-1699) en su escrito *Sobre el jardín de Epicuro* y el teórico Henry Wotton (1568-1639) ya habían señalado, en relación a la construcción de jardines, que debían ser organizados de forma irregular. Temple, que había viajado a China, recogía también el término *sharawadgi*, que denotaba un desorden irregular y elegante aplicado también a la jardinería. A principios del siglo XVIII Addison retomó las sugerencias de Temple en *The Spectator* en un texto en el que condenaba la poda geométrica de los árboles y arbustos de los jardines ingleses y abogaba por contemplarlos en plena frondosidad natural³⁶⁴. El término «pintoresco» se consolidó, como se dijo antes, en las últimas décadas del siglo, a través de los escritos de William Gilpin (1724-1804), Uvedale Price (1747-1829) y Richard Payne Knight (1750-1824).

“De aquí en adelante «pintoresco» significa un sistema estético de reglas de composición y valores formales cromáticos, es decir, las cualidades físicas de la naturaleza respecto a la

³⁶² *Ibíd.* p. 141.

³⁶³ *Ibíd.*, pp. 142-143.

³⁶⁴ ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación...*, op. cit., pp. 158-159.

luz, las sombras, el movimiento, el contorno, la textura y el colorido en relación con lo pictóricamente estimulante, al margen de cualquier contenido, asociación y emoción. Con ello se introducía en primer lugar una categoría libre de valoraciones para aquellas cualidades que no encajaban en el esquema burkeano de lo bello y lo sublime. Price cita como algunos de estímulos interesantes la aspereza, la irritación, la irregularidad, la variedad, la deformación, el absurdo, la falta de claridad, mezclando así desordenadamente cualidades objetivas formales con modos de apreciación subjetiva por parte del observador. Eran los inicios de una estética de lo feo. No se puede negar que estas categorías, basadas en una idea de *l'art-pour-l'art*, agudizaron también la sensibilidad de la percepción y condujeron a un nuevo mundo en el arte³⁶⁵.

Pese a que Adrian von Buttlar recoge elementos de lo pintoresco que abren el camino hacia la estética de lo feo, lo cierto es que el pintoresquismo libera al bosque de muchos elementos oscuros que sí le otorgaba, en cambio, la categoría de lo sublime. El bosque de Fontainebleau que describe Senancour es pintoresco, lo cual no le impide al protagonista alcanzar la experiencia íntima de la soledad. Otros escritores también hicieron de Fontainebleau el escenario de su intimidad, pero no fue una soledad individual, como la de Obermann, es esa que se comparte mediante el amor. De este modo, Fontainebleau se convirtió también el lugar al que escaparon George Sand (1804-1876) y Alfred de Musset (1810-1857) para vivir su romance. Pasaron unos días del mes de agosto de 1833 alojados en un hotel en Fontainebleau poco tiempo después de haber iniciado una apasionada relación. Ambos rememoraron este episodio en dos de sus obras: *Ella y él* de 1859 y *Confesiones de un hijo del siglo* de 1836, respectivamente.

También el bosque de Fontainebleau fue un refugio para Frédéric y Rosanette, los amantes de *La educación sentimental* (1869) de Gustave Flaubert (1821-1880). Durante uno de los episodios más violentos de la revolución de 1848, los jóvenes hacen una breve escapada de París y se instalan unos días en Fontainebleau, buscando la calma de los bosques. Pero estos amantes no se vuelven salvajes como Tristán e Isolda, ni comen carne cruda, ni viven en una cabaña ni cazan con un arco. El bosque en el que discurre su apacible amorío no es, ni mucho menos, un desierto de soledad. Incluso de vez en cuando, escuchan, a lo lejos, los toques de generala que llaman a la gente de los pueblos para que acudan a defender París. Julien Gracq (1910-2007) en *Leyendo escribiendo* dedicaba unas palabras a este pasaje en el que ponía de manifiesto la ya irremediable estandarización de este entorno:

³⁶⁵ BUTTLAR, Adrian von, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista* (1989), (Tr. José Luis Gil Aristu), Madrid, Ed. Nerea, 1993, p. 80.

“En el episodio no obstante célebre de Fontainebleau, el bosque está descrito en el mismo estilo de la *Baedeker* o de los itinerarios de las *Guías azules*: cada parada de los paseantes da lugar con monotonía a la puesta en marcha del *topos* descriptivo como contraseña”³⁶⁶.

Los protagonistas recorren el bosque en un landó mientras el cochero, consciente del atractivo que las bellezas naturales del entorno despiertan en los visitantes, les conduce a los lugares ya codificados en la mirada colectiva: “«Estos son los hermanos siameses, el faramundo, el ramillete del rey...», no olvidando ninguno de los sitios célebres, hasta deteniéndose algunas veces para hacer que los admirasen”³⁶⁷. Tras rebasar el arbolado de Franchard se divisaba una cima que soportaba una torre de telégrafo y después de las alturas de Apremont, acceden a un lugar que “tiene algo de ahogado, de salvaje y recogido” en el que hay un tenderete donde pueden comprarse recuerdos, palos de acebo para los caminantes y limonada³⁶⁸. Sin bajarse del coche los visitantes ven las distintas especies de árboles, los canteros y las mujeres que llevan en la espalda pesadas cargas, los mismos temas que recogían en sus lienzos muchos de los pintores que también se habían escapado de París en ese tiempo. De hecho, en una de sus excursiones, al salir de la Cueva de los Ladrones encuentran un pintor que, con su blusa azul, “trabajaba al pie de una encina con su caja de colores sobre las rodillas”³⁶⁹ (Fig. 58). El artista se había convertido en un elemento turístico más del entorno, y su abundancia en el paisaje era objeto de chanza en algunas publicaciones de la época (Fig. 59).

Pero de fondo permanecía el concepto de bosque rousseauiano como lugar de retiro frente a la podredumbre de la ciudad. De hecho, muchos artistas de los que, como Millet, llegaron a Fontainebleau en 1849, lo hicieron huyendo de una de las más agresivas epidemias de cólera que arrasó París en ese año y se cobró cerca de 15.000 víctimas. El mismo gesto que sirvió de marco siglos antes al *Decamerón* de Boccaccio. Y aunque quedaba claro que Fontainebleau no era un lugar de soledad absoluta, los artistas contribuyeron a modelar esta idea en el imaginario colectivo. El gusto por la supuesta soledad de este bosque francés quedó patente en las producciones de escritores y poetas e intelectuales como Senancour, George Sand, Musset, Jules Michelet (1798-1874), Alfred

³⁶⁶ GRACQ, Julien, *Leyendo escribiendo*, (Tr. Cecilia Yepes Martín-Lunas), Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2005, p. 93.

³⁶⁷ FLAUBERT, Gustave, *La educación sentimental* (1869), Barcelona, Mondadori, 2011, p. 395.

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 396.

³⁶⁹ *Ibíd.*



Fig. 58.- Ernest Chérot (1814-1833), *Pintor en Fontainebleau*, Musée Millet, Barbizon.

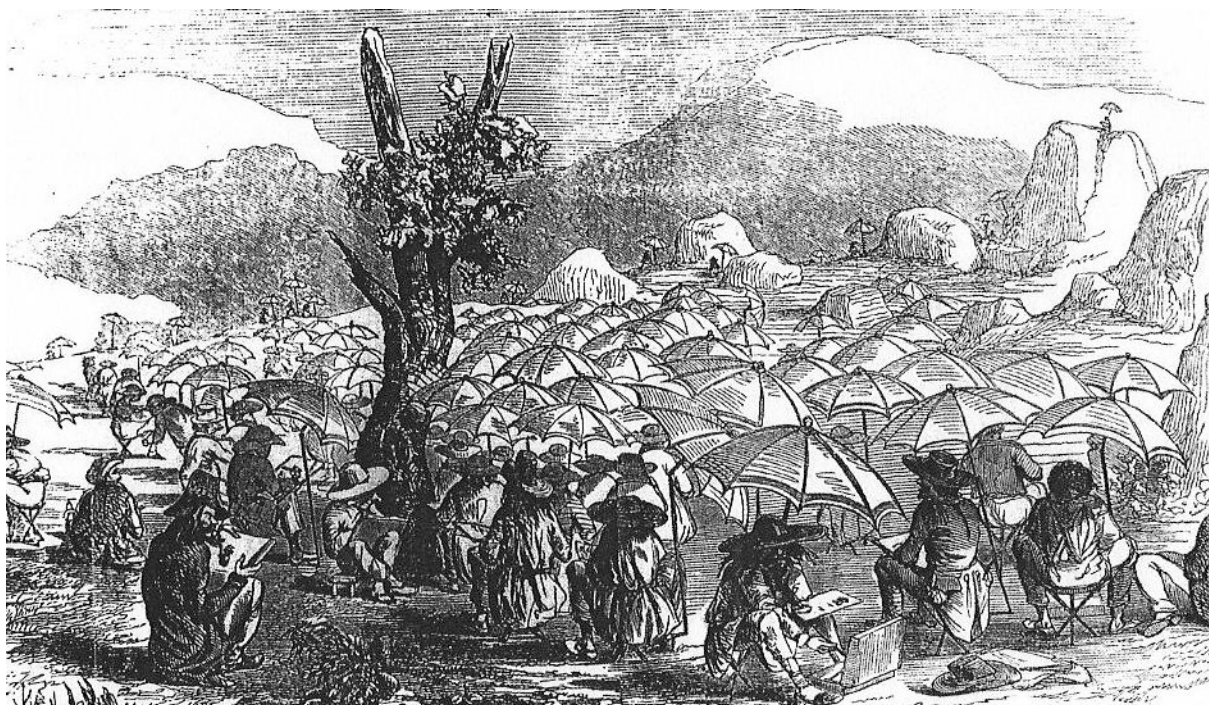


Fig.59. - "Les peintres de paysage, dans la forêt de Fontainebleau, étude d'après nature par un marchand de parapluie et de parasols", *L'Illustration*, dic.1855.

Sensier (1815-1877); o de los fotógrafos Gustave Le Gray (1820—1884), Adalbert Cuvelier (1812-1871), Eugène Cuvelier (1837-1900), Charles Famin (1809-1910) o Paul Delondre (1834-1897) (Fig. 60).

Pero son sobre todo los pintores que se agruparon alrededor del pequeño pueblo de Barbizon a partir de la década de los treinta: Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Narciso Díaz de la Peña (1808-1876), Paul Huet (1803-1869), Jules-Louis Dupré (1812-1889), Charles-François Daubigny (1817-1878), o Jean-François Millet (1814-1875) entre otros, los que comenzaron a difundir una imagen y una vivencia nueva del bosque y de la vida rural (Fig. 61). Tradicionalmente se ha explicado el abandono de la ciudad y la experiencia del bosque de estos pintores como una huida de la civilización para instalarse en una especie de Arcadia rural. Un paraíso a mitad de camino entre lo forestal y lo campestre a tres horas de París. Quizás la dependencia que históricamente ha tenido esta floresta francesa de la capital junto con la cercanía hace que resulte poco “auténtico” ese gesto romántico de la huida hacia lo salvaje. Es posible que ni siquiera parezca, como se leía antes en las palabras de Senancour, demasiado salvaje si se tiene en cuenta también la descripción que Flaubert hacía de este paraje que a mediados del siglo XIX era prácticamente una imagen estereotipada por el turismo.

Escaparse, aislarse, o exiliarse aparece como una constante del artista contemporáneo para canalizar en el discurso poético la distancia entre el hombre y el mundo³⁷⁰. El tedio y apatía llevan a Oblomov, el protagonista de la novela del mismo título de Ivan A. Goncharov a hacer de su cama, de la que no sale en la primera parte de la novela, su eremitorio particular. Del mismo modo que para Marcel Proust lo fue la pequeña habitación forrada en corcho y terciopelo del Boulevard Haussmann en la que prácticamente se recluyó. Un gesto muy parecido al que en 1964 realizó Josep Beuys en la acción *Der Chef* (El jefe), durante unas horas estuvo permaneció envuelto en fieltro para representar una metáfora de la regeneración y de la muerte. El grupo de pintores que se reunieron en Barbizón, aunque tenían discursos artísticos muy diferentes compartían la condición de exiliados. O quizás

³⁷⁰ Esta cuestión es uno de los ejes centrales de la tesis inédita: GARCERÁ RUIZ, Francisco Javier, *Visiones desde el exilio: Modernidad y Posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo*, (Dir: Dña. María Sánchez Cifuentes y D. José Gaspar Birlonga Trigueros), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28717.pdf>

debería decirse, de emboscados. El bosque fue la imagen que posteriormente Ernst Jünger eligió en *La emboscadura* como metáfora del hogar intemporal en el que el ser humano



Fig. 60.- Eugène Cuvelier, *Pres de Carrefour de l'Epine*, 1860.



Fig. 61.- Paul Huet, *Fontainebleau près du nid de l'aigle*, 1862, óleo sobre tela, 33 x 42.

encontraba su dignidad original. Un sitio en el que el individuo se reforzaba para volver renovado a un mundo que le era hostil.

La vida que llevaban estos pintores en Fontainebleau les permitía acomodarse a una existencia elemental, al aire libre y en contacto con la naturaleza. Les facilitaba la emancipación de los dictados artísticos y dogmas estéticos oficiales. Su rebeldía se erigía tanto por la condición del artista sometido al gusto de los salones oficiales y también por la reivindicación del paisaje, que era uno de los géneros menos reconocidos. De este modo, aislarse es más una forma de tomar distancia para ver con más claridad las vías por la que habrían de discurrir sus carreras dentro del camino de la creación artística. El exilio, escribía Kundera en relación a la obra de la escritora checa Vera Lihartova, es una salida a otro lugar que está “abierta a todas las posibilidades”³⁷¹. Cuando Lihartova se fue a París a finales de los años sesenta del siglo XX, eligió el lugar en el que quería vivir y la lengua que quería hablar³⁷². Para escapar del sedentarismo artístico de la academia, los pintores de Barbizón eligieron un nuevo lugar para vivir, el bosque y también el idioma que querían hablar. Un lenguaje que cambiaba la composición en el estudio por la experiencia al aire libre. Algo que fue posible también porque en 1841, el pintor John Goffe Rand (1801-1873) inventó los tubos de óleo, gracias a lo cual los pigmentos podían conservarse frescos en cualquier emplazamiento y trasladarse con gran facilidad y economía de medios.

La Escuela de Barbizón también se ha estudiado como si fuese una «prefiguración» del Impresionismo. De acuerdo con el argumento que enarbola Vicent Pomarède en la introducción del catálogo de una exposición que se presentó en el año 2002 en el Museo de Lyon, sería un tanto reduccionista considerar a estos artistas como una «precuela» del movimiento impresionista aunque es cierto que coincidían en algunos aspectos como la práctica al aire libre, el gusto por el realismo o el interés por la luz³⁷³. Tampoco está Pomarède de acuerdo en equiparar el concepto de creatividad con el de ruptura u oposición tan frecuente en los estudios sobre el arte del siglo XIX. Es decir, que el romanticismo se opondría al neoclasicismo del mismo modo que el individuo se opone a la

³⁷¹KUNDERA, Milan, *Un encuentro*, Barcelona, Editorial Tusquets, 2009, p. 129.

³⁷²*Ibíd.*, p. 130.

³⁷³ POMARÈDE, Vincent; WALLENS, Gérard de (Com.), *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, (catálogo de la exposición, Lyon, Musée des Beaux-Arts 22 ju.- 9 sep. 2002), Paris, Musée Beaux-Arts, 2002, p. 13.



Fig. 62.- Augustin Enfantin, *An Artist Painting in the Forest of Fontainebleau*, (ca.1825), óleo sobre papel montado sobre lienzo, Colección privada.



Fig. 63.- Théodore Claude Félix Caruelle d'Aligny, *Rocas en Fontainebleau*, (ca. 1842), óleo sobre papel montado en lienzo,

institución o la fantasía al orden. La mayoría de las veces los dos polos no son sino caras diferentes de la misma moneda.

Estos creadores, por una parte reclamaban la tradición del paisaje holandés, de la pintura inglesa de Constable, y también de Poussin y de Claudio de Lorena, y por otra se centraban en la representación de la naturaleza por ella misma, abandonando cualquier narración mitológica, religiosa o histórica³⁷⁴. Hacían retratos literales del bosque y sus habitantes sin renunciar al sentimiento por la naturaleza. Por tanto, sus producciones eran el resultado de la suma de la tradición paisajística europea, de una iniciativa escapista de corte romántico, como era la huida de la ciudad y del realismo con que acometían las pinturas. El cientifismo de la segunda mitad del siglo XIX colocó en un primer plano el examen metódico de los hechos y el valor primordial de la experiencia. El lirismo romántico, más introspectivo se transformó en la búsqueda de la verdad objetiva. La verdad se encontraba en el contacto directo con la naturaleza. Algo que ya se recomendaba a los jóvenes pintores desde que en 1817 se creara el Gran Premio de Roma de Paisaje Histórico. Un ademán que no era exclusivo de los detractores de la Academia. Y fue precisamente, el bosque de Fontainebleau el punto en el que los pintores neoclásicos como Jacques-Raymond Brancassat (1804-1867), Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), o Augustin Enfantin (1793-1827) entre otros, realizaron sus ejercicios pictóricos en el primer cuarto del siglo³⁷⁵ (figs. 62 y 63).

Estas palabras de Théodore Rousseau son una reivindicación de la conjunción indisoluble entre el realismo y el sentimiento hacia lo natural, que es una de las características fundacionales de esta escuela:

“Nuestro arte es capaz de alcanzar lo patético que queremos recobrar, a través de la sinceridad del retrato, a través de la verdad exacta; observando con toda la religión de su corazón, se termina por fantasear con la vida de la inmensidad, no se copia más que

³⁷⁴ John Constable (1776-1837) ejerció una notable influencia en el grupo de Barbizón. En el Salón de 1824 pudo verse *El carro de heno*. Este salón se consideró como una ruptura con la tradición academicista francesa y reivindicaba además una tradición de paisaje que procedía de Lorena y Poussin. Además de sumar las lecciones de los acuarelistas y las lecciones de Gilpin. Los pintores franceses valoraron sobre todo la veracidad de Constable, la sensación de frescura, la atenta mirada a la naturaleza, la aparente simplicidad y lo que había de matérico en las pinturas del artista inglés.

³⁷⁵ POMARÈDE, Vincent; WALLENS, Gérard de (Com.), *L'école de Barbizon...*, op. cit., pp. 144 y ss.

aquello que se ve con precisión matemática, pero se siente y se traduce un mundo real en el que todas la fatalidades se abrazan”³⁷⁶.

Es el sentimiento que producía la práctica de lo sensible y que se adquiría a través de la experiencia dentro del bosque. Una experiencia que, sin embargo, los artistas tenían necesidad de dar a conocer. Pues no eran los componentes de esta escuela unos *outsiders*, ya que participaban activamente en los salones de la capital. Aunque se alejaban de los postulados de la Academia, hubo una parte de la población que comenzó a interesarse por ellos. Una burguesía industrial y de negocios, entre la que había muchos banqueros, dieron su apoyo a estos artistas y también un grupo de mecenas que pusieron en funcionamiento algunas galerías de arte donde exponían los negados por la Academia. Era la burguesía ascendente del Segundo Imperio la que dio el «empujón» de popularidad al bosque de Fontainebleau y también la que otorgó a los pintores una legitimidad económica y social. La Academia, que antes les rechazaba, no pudo seguir negándolos. A partir de 1848 los pintores del bosque comenzaron a tener presencia en los salones oficiales. En 1852, Théodore Rousseau recibió la Legión de Honor. Las obras se vendían muy bien y participaron de forma masiva en la exposición universal de 1855. Allí, el gran público pudo ver cómo “el «paisaje retrato», o la pintura verdad”, ganaba y era definitivamente admitida, “cuanto antes de 1850, este tema estaba censurado”³⁷⁷.

Los pintores mostraban en sus obras los mismos lugares que hoy son los más visitados: Bas Bréau, Ecouettes, Gorges d’Apremont, llanura de Maclenin, Reine Blanche, Gorges de Franchard o Clairbois, entre otros (figs. 64-65). Porque, y esta es una de las principales aportaciones de la Escuela de Barbizón, es el bosque mismo el que se consagró estéticamente. El que, según Bernard Kalaora (1945), se convirtió en el «bosque monumento». En este punto, la labor de los pintores fue inseparable de la de los literatos; de la propia historia del bosque de Fontainebleau; de la nueva burguesía que apoyaba a estos creadores; del cambio que se venía experimentando en cuanto a la apreciación de la naturaleza y también del desarrollo del turismo forestal. El sociólogo francés ha analizado a través de la obra de Claude-François Denecourt (1788-1875) la nueva percepción y

³⁷⁶ *Ibíd.*, p., 22.

³⁷⁷ KALAORA, Bernard, *Le Musée Vert...*, op. cit., p. 111.



Fig. 64.- Théodore Rousseau, *Glade of the Reine Blanche in the Fontainebleau Forest*, 1860, óleo sobre lienzo, 82,6 x 145,4 cm. , Chrysler Museum of Art, Virginia.



Fig. 65.- Theodore Rousseau, *Robles de Apremont*, 1850, óleo sobre lienzo, 64 x 100 cm., Museo del Louvre, París.

representación del bosque como un jardín artístico y como monumento histórico que precisaba de un código para poder leerse correctamente³⁷⁸:

“La naturaleza no se deja mirar y apreciar si no se posee el código. Es a este requisito al que responden las guías de Denecourt. Establecen un arte de la visita; la proyección de una determinada mirada sobre el bosque (la mirada pictórica, estética y arquitectónica), lo que ha determinado el principio de su ordenación. Es probable que los senderos de paseos hayan sido creados bajo la influencia de los cánones estéticos propios de los pintores y artistas de Barbizón”³⁷⁹.

Hubo once ediciones de la guía sólo de 1839 a 1848. Establecieron un patrón de acercamiento al bosque que aún hoy permanece en el inconsciente social. Un patrón que recuerda que la naturaleza es una construcción de la cultura. La obra de Denecourt coincidió con la terminación de la unión de París y Fontainebleau a través del ferrocarril, con lo cual, se hacía accesible a amplias capas sociales del público de la capital. Además, hacían especial hincapié en la vertiente artística del bosque. Estaba dirigida a los propios artistas y también a los viajeros dotados de sensibilidad hacia la belleza, y además se centraba en la preocupación por preservar todos esos hermosos lugares. Traducía el estado de ánimo de la época y también planteaba la pregunta de si el bosque había de ser sólo una fuente de recursos económicos o también un lugar de encuentro para las almas sensibles. Un dilema que aún hoy se trata de conciliar.

Denecourt escribió años después, en la década de los sesenta, dos cartas al emperador en las que le pedía la conservación del bosque de Fontainebleau en función de la dimensión de monumento que este espacio había ido adquiriendo con el tiempo. En la primera, enumeraba los lugares dignos de ser conservados por su belleza, los puntos de vista más vistosos, los más abruptos y pintorescos, los árboles más viejos, los que coincidían con las vistas que ofrecían pintores y fotógrafos. En la segunda carta, comparaba el bosque con un museo:

³⁷⁸ Denecourt era un veterano del ejército francés y una de las figuras más relevantes en cuanto a la conservación y difusión turística del bosque de Fontainebleau. Es el autor de la primera guía que se escribió sobre este lugar. En ella indicaba las sendas y caminos más atractivos para el paseo y también él mismo inventó algunas rutas. Dedicó cuatro décadas y gran parte de sus ingresos a este bosque, en el que pasó gran parte de su vida, lo que propició que Thèophile Gautier le rebautizara como el «Silvano de Fontainebleau».

³⁷⁹ KALAORA, Bernard, *Le Musée Vert...*, op. cit., p. 130.

“(…) las más atrayentes bellezas, merecen ser consideradas, no como suelo para la explotación, sino más bien como las galerías del máspreciado museo de lugares y de paisajes que posee Francia y en el que la conservación debería con razón ser asimilada a aquélla de los monumentos históricos más dignos de ser salvaguardados”³⁸⁰.

Un museo que se construía a través de los senderos para pasear, unos caminos que no eran simplemente rutas ni itinerarios guiados, sino que en ellos se encontraba el sentido profundo de la obra, la mirada estética de los artistas. El bosque, que se transformaba en un museo, mostraba sus obras en el recorrido de los caminos para paseos que estaban perfectamente ordenados. Una disposición que es contraria a la naturaleza, cuya idiosincrasia es la del desorden. De hecho, Denecourt en su carta le pedía al emperador que esos caminos, grutas y miradores, permanecieran libres de maleza y zarzas para que el bosque no se convirtiera en un emplazamiento abandonado “a los demonios de la naturaleza”³⁸¹.

Esta petición fue compartida por los artistas de Barbizón que, en 1853 pidieron a Napoleón III la protección de algunos rincones del bosque de Fontainebleau apelando a sus valores estéticos. Con la demanda, se consiguió en ese mismo año la reserva de seiscientos treinta hectáreas protegidas que abarcaba Bas Bréau, Cuvier Châtillon, Franchard, Gorges d’Apremont, Solle y Mont Chauvet³⁸². El 13 de agosto de 1861, un decreto imperial clasificó mil noventa y siete hectáreas del territorio como «serie artística» en las que toda explotación quedaba excluida. Algunos consideran este gesto como la creación de la primera reserva natural, que se produjo una década antes de la declaración de Yellowstone como parque nacional. Esta decisión no impidió que los pintores siguiesen su lucha contra aquéllos que alteraban el bosque con la explotación descontrolada de la madera. En 1873 crearon el Comité de protección artística del bosque de Fontainebleau, que contaba entre sus miembros con muchos pintores (Charles François Daubigny, Jean-Baptiste Corot, Henri-Michel-Antoine Chapu), de escritores (Victor Hugo, Jules Michelet, Jules Barbey d’Aurevilly, George Sand) y también políticos (Foucher de Careil o Horace de Choiseul-

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 133.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 135.

³⁸² *Ibíd.*, p. 136.

Praslin). Poco a poco fue aumentando la cantidad de hectáreas protegidas y en 1904 ya eran mil seiscientas noventa y dos³⁸³.

Para Kalaora el bosque de Fontainebleau era un «verdadero jardín artístico» que había que visitar con un método y una disposición entregada al conocimiento; no era sólo un lugar de descanso y de recreo, sino que era, “sobre todo un lugar de consumación cultural” ³⁸⁴. La concepción de los senderos para pasear se hacía desde la mirada del artista o del intelectual. Los pintores llevaban las obras que habían hecho en el bosque a la ciudad, donde eran recibidas por aquéllos que después acudían a Fontainebleau a repetir los itinerarios que veían en las pinturas y que también se recogían en las guías turísticas. Porque el hombre, que cada vez era más un animal de ciudad y que había perdido los códigos de comunicación con los espacios naturales, necesitaba que los artistas le ayudasen a reinterpretarlo.

7.2.- El bosque en la ciudad

Salir de la ciudad al bosque era en este momento una actividad que principalmente desarrollaba una cierta élite social que tenía acceso a esos mecanismos de descodificación que se han citado. Pero la experiencia del bosque en el siglo XIX fue de ida y vuelta, pues el contacto con la naturaleza que quedó interrumpido por la industrialización se retomó con los planes urbanísticos a través de la creación del parque público, un área eminentemente urbana que surgió en este contexto. Un espacio que no discriminaba, pues se pensó para promover el desahogo de todas las gentes que habitaban la ciudad. La materia leñosa del bosque dentro de la urbe representaba la presencia de lo atávico en una ciudad que comenzaba a desarrollar una magnificencia edilicia regida por el hierro. Resistencia y revolución, era el significado que tenía para Walter Benjamin (1892-1940) la madera dentro del nuevo París. En “Apuntes y materiales” del *Libro de los pasajes*, puede leerse: “La madera es un elemento arcaico en la imagen de la ciudad: barricadas de madera³⁸⁵. La madera usada por los revolucionarios tenía, de una parte, una significación de

³⁸³ LARRÈRE, Raphael, LIZET, Bernadette, BELAN-DARQUÉ, Martine (Coor.), *Historire des parcs nationaux. Comment prendre soin de la nature?*, Éditions Quae, 2009, p. 45.

³⁸⁴ KALAORA, Bernard, *Le Musée Vert...*, op. cit., pp. 138-139.

³⁸⁵ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, (Ed. De Rolf Tiedemann), Madrid, Akal Editores, 2005, p. 116.

atrincheramiento paralela a la reivindicación de la naturaleza por sí misma que pintaban los artistas de Barbizón. Y de otra, la madera de los bosquetes que se encajaban en las tramas urbanísticas, establecía una protección higiénica y salubre a la población al tiempo que construía un lugar «natural» al que poder escapar sin abandonar la ciudad.

El crecimiento del capitalismo industrial tuvo una serie de consecuencias en la conformación de las nuevas urbes que debieron acomodarse a las flamantes relaciones entre industria y ciudad. Desde finales del siglo XVIII en algunos países europeos y sobre todo desde el siglo XIX, las poblaciones se transformaron para solucionar las nuevas necesidades derivadas de la adecuación a las redes de infraestructura que comenzaron a extenderse en estos momentos, como la llegada del ferrocarril. La ciudad se expandía a través de los ensanches y también se remodelaron los centros históricos.

Ya en el siglo XVIII se realizaron propuestas encaminadas a la apertura de paseos públicos que supusieran un esparcimiento para los ciudadanos, como es el caso del Tours de la Reine en París³⁸⁶. Pero fue en el contexto anglosajón donde apareció por primera vez la idea del jardín fuera del ámbito privado. Durante el primer periodo victoriano surgió un movimiento denominado de los *Publics Walks*, a favor de la construcción y dotación de parques públicos a las ciudades en las que los efectos de la revolución industrial se habían dejado ver con mayor evidencia. En Gran Bretaña, las autoridades y las corrientes progresistas fueron conscientes de la necesidad de este tipo de construcciones dentro de la ciudad para resolver cuestiones de salud de la comunidad y se emprendieron al tiempo que se acometían otras empresas como el mejorar los servicios higiénicos, el abastecimiento de agua y el control de la edificación. En 1833 en el *Report from the Select Comité on Public Walks* aparecía el parque público:

“como antídoto natural frente a las decadentes condiciones de habitación humana y de la vida en la fábrica, como medio de educación moral de la clase obrera y como factor de sobriedad y ahorro, de cohesión de la vida familiar, que se traduce incluso, (...), en beneficios para la sociedad y para la producción” ³⁸⁷.

Un espacio que nacía con una voluntad eminentemente práctica, que se convirtió en un elemento más del diseño urbano y que se asimilaba formalmente a un bosque. Si se toma

³⁸⁶ ARIZA, Carmen; *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, El Avapiés, 1988, p. 151.

³⁸⁷ SICA, Paolo, *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*, vol. 1º, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981, p. 81.

de ejemplo el caso de Madrid, resulta enormemente sugestivo, dentro del marco del árido lenguaje utilizado en la *Memoria del anteproyecto del ensanche de Madrid* del ingeniero Carlos María de Castro (1810-1893), el empleo del término *bosque* para referirse a estos espacios³⁸⁸. En esta *Memoria...* se abordaban distintas cuestiones urbanísticas que abarcaban, por un lado, el planteamiento de nuevos esquemas para sustituir las viviendas incómodas e insalubres de Madrid por otras nuevas regidas por los principios higienistas entre las que se encontraba la incorporación del sistema de manzana, un modelo habitual en el nuevo diseño de la ciudad del XIX. Por otro, se tenía en cuenta la creación de numerosas zonas verdes dentro de la ciudad: paseos arbolados, plazas, jardines, y también parques públicos que propiciaran a sus habitantes zonas donde poder disfrutar al aire libre. Castro preveía la construcción de espacios dentro de la ciudad que cumplieran estas funciones en uno de los apartados de su anteproyecto:

“Muchas son las razones de conveniencia y salubridad que pueden alegarse para determinar la necesidad de dejar, en todo agrupamiento de edificios, grandes espacios libres de estos, destinados a plazas, a pequeños parques o jardines y a bosques o grandes parques. Las más poderosas relativamente a la comodidad pública son la de interrumpir la monotonía que produce a la vista el considerar de uno y otro lado de cualquiera larga calle dos grandes líneas de edificios que por un efecto de perspectiva parecen unirse al fin de ella causando molestia a nuestro espíritu aunque ensanchamiento, que por más que sea una ilusión parece presentarnos un obstáculo invencible para continuar marchando en aquélla dirección que nos habíamos propuesto seguir y también la de procurar descansos de vez en cuando al que fatigado por la marcha de algunas horas lo ha menester (...) Pero por atendibles que sean estas razones, las que tienen relación con la salubridad y la higiene pública son indudablemente de mayor peso para probar la necesidad de las plazas, de los jardines y de los parques (...)

Como en las plantaciones que en las plazas y en las calles tienen lugar, rara vez se emplean los árboles de hoja perenne, no parecerá inconveniente que destinemos algunos grandes trozos de terreno, cuyo relieve sumamente accidentado dificultaría por muchos años una edificación aceptable en ellos, a la plantación de espaciosos parques que hemos señalado con el nombre de bosques porque deseamos que aún cuando no por su magnitud, por su forma al menos, tengan el aspecto de tales, y en ellos suponemos que sea el mayor número

³⁸⁸ El Ministro de Fomento, Claudio Moyano, por Real Decreto de 8 de abril de 1857, acordó que se llevase a cabo la valoración y estudio del ensanche. Se formó para ello una Junta Facultativa dirigida por el ingeniero Carlos María de Castro. Sus trabajos se materializaron en la citada *Memoria...*, cuyo texto se aprobó por Real Decreto de 19 de Julio de 1860 y comenzó su realización ocho años después.

de los árboles y arbustos que comprendan, de hoja perenne; de este modo y distribuidos estos pequeños bosques en la proximidad del nuevo circuito, si bien dentro de él, procurarán además de agradables y cómodos paseos para el público, el mejoramiento del destemplado clima de Madrid, contribuyendo poderosamente a la salubridad de la población, prestando así a su atmósfera una humedad constante que evite el enrarecimiento del aire que respiramos, tan perjudicial a la vida. (...) Por último proponemos algunos bosquecillos, (...) los cuales además de contribuir poderosamente a modificar el inconstante clima de Madrid, servirán de otros tantos paseos a la población que tan escasa se halla de ellos, procurando asimismo localidades apropósito para la construcción de merenderos y cafés, juegos de sortija, columpios, montañas rusas y otras diversiones que apenas son conocidas de la mayoría del público madrileño”³⁸⁹.

Las principales ciudades europeas y de América del Norte durante el siglo XIX, experimentaron un apabullante crecimiento a causa de la industrialización. Se planteaba entonces una nueva mirada del hombre al entorno natural desde el interior de la propia urbe. Esto trajo consigo la creación de zonas verdes en las ciudades pensadas para el disfrute de todos sus ciudadanos. Los parques públicos se presentaban como el remedio a una necesidad que procedía de la nueva mentalidad urbanística burguesa, inseparable de los principios higienistas que regían la conformación de la ciudad decimonónica. La figura del parque público tuvo un origen doble: unos procedían de cesiones de sitios reales, ya existentes, y otros fueron eran creaciones *ex novo*.

Los primeros parques públicos que se realizaron de nueva planta se construyeron siguiendo los criterios estéticos del jardín paisajista inglés del siglo XVIII. El parque de Birkenhead en Liverpool, obra de Joseph Paxton (1803-1865), se convirtió en punto de referencia para el urbanismo posterior en cuanto a que nació como consecuencia de un Acta del Parlamento (*Third Improvement Act*, 1843) y asumía los esquemas del jardín pintoresco, con masas de árboles, prados, lagos. Además aportaba también la especialización de los viales, con una red de caminos para los carruajes y otra menor para peatones, se dotó de equipamientos para disfrutar del tiempo libre y se inscribió de manera orgánica en el conjunto urbano³⁹⁰.

³⁸⁹ CASTRO, Carlos María de, *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid* (1860), (Estudio preliminar de Antonio Bonet Correa), Madrid, Colegio oficial de arquitectos de Madrid 1978, (Ed. facsímil), pp. 151-154.

³⁹⁰ SICA, Paolo, *Historia del Urbanismo...*, *op. cit.*, p.83.

Los grandes parques ciudadanos reproducían con un carácter historicista los presupuestos del jardín inglés: praderas de hierba que alternan con setos de arbustos, grupos de bosquecillos y arroyos. Una creación artificial que quería acercarse lo más posible al aspecto de un paraje natural. El jardín paisajista o pintoresco había nacido en Londres. En un contexto en el que los políticos de la oposición luchaban contra la corrupción y el abuso de poder que tuvieron lugar durante los reinados de Jorge I (1714-1727) y Jorge II (1727-1760) de la Casa de Hannover. Un grupo de reformistas creó el Country Party, el partido del campo, que se oponía a los abusos de la corte urbana. Muchos comenzaron a construir en sus casas jardines (Chiswick, Stowe, Rousham), en los que podían plasmar tanto sus ideas políticas como las filosóficas y literarias.

Entre ellos se encontraban Alexander Pope (1688-1744), William Kent (1685-1748), el tercer Conde de Shaftesbury (1671-1713), Richard Boyle (1694-1753), John Locke (1632-1704), Joseph Addison (1672-1719) u Horace Walpole (1717-1797). Compartían ideas políticas, filosóficas, morales y estéticas. Habían hecho el *Grand Tour*, un viaje iniciático en el que habían contemplado las ruinas antiguas y el arte del Renacimiento, en el que encontraban la inocencia y la pureza de la Arcadia perdida. Muchos de ellos eran también masones y querían conseguir que Inglaterra se rigiera bajo los dictados de la igualdad, la libertad y la fraternidad³⁹¹. Todo bajo el prisma de la razón y buscando una comunión profunda con la naturaleza. El primer jardín paisajista fue el que tuvo Alexander Pope en Twickenham, al suroeste de Londres (Fig. 66). Era el jardín de una villa que se hizo construir el escritor en consonancia con su postura de oposición al gobierno corrupto de Robert Walpole (1676-1745), en esos momentos primer ministro. Abandona el estilo palladiano en el edificio y se dedica plenamente al jardín en el que los macizos de árboles se recortaban entre caminos sinuosos alejados de la línea recta del jardín francés, emblema de la razón y de la monarquía absoluta y de los arbustos modelados por el *ars topiaria*, del que fue un declarado opositor.

En el trazado del jardín paisajista predominaba la línea curva u ondulante, de la que William Hogarth (1697-1764) había dicho: “es la que produce mayor belleza que ninguna de las otras. (...) Razón por la cual la llamaremos la línea de la belleza”³⁹². Esa sinuosidad se

³⁹¹ NIETO BEDOYA, Marta, “La lectura oculta del jardín paisajista” en AÑÓN FELIU, Carmen (Dir.), *El lenguaje oculto del jardín*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 123.

³⁹² HOGARTH, William, *Análisis de la belleza*, Madrid, Visor, 1997, p. 67.

unía a la falta de fronteras visuales o conceptuales entre el jardín y el entorno. En palabras de Adrian von Buttlar:

“La unidad espaciotemporal del jardín barroco, con su ordenamiento simétrico-tectónico, fue sustituida en el jardín paisajista por una unidad sin espacio ni tiempo, de carácter únicamente ideal y sensitivo. Sólo en la subjetividad del paseante confluían en una totalidad las imágenes cambiantes del parque, el espectro completo de emociones y asociaciones. Allí donde las imágenes de la naturaleza no quedaban ya claramente definidas por los edificios o monumentos había que suministrar una clave para su comprensión”³⁹³.

En *Las Leasowes*, la granja ornamental que el poeta William Shenstone (1714-1763) se construyó en Shropshire, estaban señalados, con algún elemento indicador, leyenda o algún poema, los puntos que tenían las perspectivas más llamativas³⁹⁴ (Fig. 67). Exactamente lo mismo que se reseñaba en las guías de Denecourt o en las pinturas de la Escuela de Barbizón. Y de nuevo, a vueltas con Wilde, la naturaleza venía a imitar al arte. De hecho, la base epistemológica del jardín inglés es inseparable del género pictórico del paisaje. Durante el *Grand Tour*, los promotores o los diseñadores de estos jardines habían visto la pintura de Lorena, de Poussin, de Salvatore Rosa. Pintores que retrataban un entorno natural mucho más idealizado que el que había compuesto la escuela nórdica. El jardín paisajista imitaba una visión de la naturaleza que se había gestado en el arte. No es, por tanto, una creación de la naturaleza simple sino que portaba un amplio equipaje cultural en el que convivían la poesía, la filosofía, la historia, la pintura occidental, la jardinería china y el mismo *genius loci*, pues la orografía del jardín se adaptaba a las particularidades del terreno.

³⁹³ Adrian von, *Jardines ...*, *op. cit.*, p. 60.

³⁹⁴ “El jardín de estos personajes que definen el estilo de jardinería inglés, tiene también un contenido económico: se transforma lo existente de acuerdo con las nuevas ideas incorporando la naturaleza circundante (rebaños, arbolados, granjas). De este modo se hace rentable lo que es bello, idea que evolucionará hasta hacer bello lo que era rentable con el tratamiento paisajista de las granjas y las explotaciones agrícolas (las *Leasowes*)”, NIETO BEDOYA, Marta, “La lectura oculta...”, *op. cit.*, p. 123.



Fig. 66.- Joseph Nickolls, *Pope's Villa. Twickenham*, (ca. 1755), óleo sobre lienzo, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



Fig. 67.- Anónimo, *Engraving of The Leasowes*, 1748, Private Collection.

Adrian von Buttlar ha observado que “el jardín paisajista se sitúa entre los focos de atracción de Arcadia y Utopía, entre la nostalgia del paraíso perdido y el ideal de una sociedad verdaderamente humana y liberal”³⁹⁵. Bajo este modelo se hicieron en toda Europa y en América de Norte los primeros parques públicos. Unos espacios de libre acceso para todos los ciudadanos, no como los jardines paisajistas ingleses del XVIII que estaban destinados a una élite cultivada. Un público entrenado intelectualmente para poder descifrar la lección de esa naturaleza inventada y para desplegar en ella un amplio abanico de poesía, filosofía, arquitectura y moral. Pese a ser los parques públicos unas áreas abiertas a todos los habitantes de la ciudad, el tipo de jardín paisajista, resultaba excesivamente formal para el recreo de las clases más populares. Estos jardines estaban hechos fundamentalmente para propiciar el contacto con la naturaleza dentro de la ciudad. Además su diseño y mantenimiento eran bastante costosos, su destino era el de un disfrute pasivo y contemplativo y tenían que tratarse con el mismo respeto que una obra de arte. Las clases más populares, como apunta Jackson, seguían prefiriendo otros terrenos como los descampados de la periferia para realizar actividades de recreo:

“El parque paisajístico, a pesar de su aparente falta de formalidad, estaba destinado a un público consciente de las características estéticas del diseño, que pretendía un contacto con la naturaleza y que era socialmente disciplinado”³⁹⁶.

Parque público, ciudad-jardín o *town green*, son materializaciones de proyectos que llevaban en sí el regusto de la utopía destilada a través de la practicidad higiénica³⁹⁷. Juan Remón Menéndez, en un estudio que ha realizado sobre el Parque del Oeste de Madrid, ha interpretado este espacio como la materialización de la ciudad ideal que se pretendía realizar a través del ensanche. El ensanche, con su diseño de cuadrícula, pretendía ser un área neutral en cuanto a las actividades, tipologías o límites y, sin embargo, estaba dividido

³⁹⁵ BUTTLAR, Adrian Von, *Jardines...*, op. cit., p. 20.

³⁹⁶ JACKSON, John B., *Descubriendo...*, op. cit., p. 232.

El estudio de John Brinckerhoff Jackson recoge además el hecho de que las clases más populares tenían en las ciudades europeas y norteamericanas unas zonas destinadas al entretenimiento y al juego. Muchas de ellas situadas en descampados, trozos de terreno sin construir y sin cultivar. Estas áreas, campos de juego no estructurados, siguieron siendo muy populares después de que surgiera el movimiento de parques públicos con sus espacios paisajistas «a la inglesa» concebidos para el paseo y la contemplación.

³⁹⁷ Ver los apartados: “*Urbe in rus*. De la colonia a las utopías del siglo XIX” y “*Rus in urbe*. La irrupción en el paisaje en la ciudad del siglo XIX” en BERRIZBEITIA, Anita; HETCH, Romy; MUÑOZ, Arancha, “La idea de paisaje en USA...”, op. cit., pp. 263-271.

geográfica y tipológicamente según las clases sociales y actividades económicas. Por otro lado, los objetivos prioritarios de la ampliación de la ciudad, que fueron la higiene y la fluidez en la comunicación, perdieron cancha a favor de la especulación inmobiliaria. Y de otra parte, la mayor parte de los problemas urbanísticos derivados del hacinamiento y la falta de salubridad se situaban en el sur y no en la zona norte de la ciudad, que fue la que experimentó una notable mejora con la nueva expansión.

¿Dónde estaba entonces esa ciudad modelo que pudiese permanecer abierta a todos los ciudadanos y que por su belleza pudiese satisfacer a todos? Estaba, según Remón, en el Parque del Oeste que era una ciudad natural, pues la naturaleza era la mejor maestra y sus leyes, modelos sociales. La analogía entre el bosque y la ciudad no era algo nuevo pues ya en el *Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier (1713-1769), publicado en París en 1753, se concebía la ciudad como un bosque, en cuanto a la pluralidad morfológica que se creía que debía tener:

“Hay que considerar la ciudad como un bosque. Las calles de aquélla son los viales de éste, y se deben trazar del mismo modo. Lo que constituye la belleza esencial de un parque es la multitud de sus viales, su anchura, (...) Cuanto mayor sea la elección, la abundancia, el contraste, e incluso el desorden de esta composición, tantas más bellezas excitantes y deliciosas tendrá el parque”³⁹⁸.

La conexión entre la ciudad concebida con el sistema de cuadrícula y el jardín paisajista fue puesta de manifiesto por Lorna McNeur desde la Universidad de Cambridge y por Conrad Kent y Dennis Prindle de la Universidad Wesleyan de Ohio, en relación al Central Park y la ciudad de Nueva York y el ensanche barcelonés de Cerdá y el Parque Güell. Estos dos ejemplos que recoge Remón le sirven de arranque para establecer la misma comparación entre el ensanche de Madrid y el Parque del Oeste³⁹⁹. El parque se convertía en una

³⁹⁸ LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753, cit. en CRAVAGNOLO, Benedetto, *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*, Madrid, Akal, 1998, p. 16, (nota 2).

³⁹⁹ “Lorna McNeur, de la Universidad de Cambridge, sugiere que el Central Park fue la propuesta de una ciudad alternativa a Manhattan, la construcción del paraíso que se perdió al levantarse la cuadrícula neoyorquina. Con el Central Park, Olmsted expresaba su rechazo a la malla ortogonal de Manhattan, que por su geometría generaba un espacio neutral y atemporal, un tipo de espacio que provocaba la desorientación de los individuos y destruía su capacidad para relacionarse. Era por tanto un espacio para la dominación y el adiestramiento de unos por pocos. De acuerdo con McNeur, Olmsted diseñó una ciudad formalmente análoga pero sin la geometría alienante de Manhattan, es decir, una ciudad más humana. Esta ciudad, Central Park City, y Manhattan tenían las mismas proporciones 1:1, las mismas vías principales, incluido Broadway que se

población, con un trazado de sus calles orgánico en vez de geométrico, como se realizó el sistema de manzanas de la ciudad. El parque público era un lugar abstracto, intemporal, isotrópico y expansivo que consumaba los anhelos que el ensanche no pudo consumir: ofrecía un espacio social igualitario a todos los ciudadanos. Cumplía con los presupuestos higiénicos, pues bajo los jardines del Parque del Oeste se construyó la mayor alcantarilla de la ciudad en 1905, año de su inauguración algo tardía en relación a otros parques de Europa y América del Norte. El parque, como parte de la estructura urbana, contaba en su planimetría con unos complejos sistemas de vías y de caminos igual que una ciudad. Estas vías daban, a su vez, cobertura a las necesidades de comunicación de una ciudad en constante crecimiento.

La sinuosidad de sus caminos y el hecho de que no tenía glorietas, ni plazas, ni merenderos, ni zonas de descanso, obligaba a los viandantes a estar en movimiento. No sólo a los paseantes, sino también a los transportes. En el Parque del Oeste se integraron el ferrocarril, en la Estación del Norte y las carreteras y después autopistas y autovías que comunicaban la capital con el norte de España. El tráfico de automóviles transcurría por el Paseo de Coches y el Paseo de Ruperto Chapí, lo que creaba una interferencia mutua entre el jardín y el entorno urbano, interferencia que se acentuaba a través de las líneas de tranvía que conducían a él. Actualmente, la Carretera de Castilla desemboca en la ciudad a través del propio parque. Higiene, movimiento e igualdad social. De este modo, el primer

convertía en la Grand Promenade, las mismas plazas, como Madison Square que ahora era Bethesda Fountain...

El enfoque de Conrad Kent y Dennis Prindle, de la Ohio Wesleyan University, hacen del Park Güell (1900-1914) del arquitecto Antoni Gaudí, se detiene más en el parque como fenómeno cultural y social. En este caso, la identificación del Park Güell con la ciudad es, desde luego, también más obvia, puesto que fue proyectado inicialmente como una colonia de viviendas unifamiliares con jardín no fue convertido en parque público hasta 1923.

Para estos autores, el Park Güell fue «la arquitectura de un paraíso», una nueva ciudad que conciliaba el compromiso de la burguesía con la religión católica y el nacionalismo catalán y, al mismo tiempo, con el progreso material. El progreso se identificaba con el ensanche de Cerdá que, sin embargo, había perdido sus lazos con el pasado y cuyos parques y zonas verdes habían desaparecido por la presión de los especuladores y promotores. El Park Güell era la ciudad alternativa del Ensanche cuyo fin era la recuperación del pasado, un paraíso perdido, y la apuesta por «una utopía industrial de trabajadores cristianos y empresarios particulares», REMÓN MENÉNDEZ, Juan, *Parque del Oeste*, Madrid, El Avapiés, 1994, p. 30.

Las tesis de Lorna McNeur y de Conrad Kent y Dennis Prindle se pueden consultar, respectivamente: McNEUR, Lorna, "Central Park City", en *AA Files*, nº 23, verano, 1992 y KENT, Conrad; PRINDLE, Dennis, *Hacia la Arquitectura de un Paraíso. Park Güell*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1992.



Fig. 68.- Central Park.

parque público de Madrid construido *ex novo*, se convertía en la materialización del fracaso de la ciudad ideal del XIX. Un descalabro que se produjo, según Remón, “inevitablemente al no poder cumplir ni con la más elemental función de una ciudad, es decir, ser habitados, no eran más que paraísos perdidos”⁴⁰⁰. Un paraíso perdido que además se seguía buscando en dirección al oeste.

Uno podía marcharse al bosque sin perder pie con la civilización, incluso volver en el día. Las claves para interpretar las frondas silvestres las daban los artistas. El bosque que entraba en la ciudad se construía también bajo los dictados del arte, mientras que los creadores de áreas forestales eran los ingenieros. Tampoco las motivaciones que impulsaban a internarse en el bosque tenían mucho que ver con la tradición eremítica del pasado, ni con el estar fuera de la ley ni tampoco llevaban implícita una voluntad iniciática. El recorrido del jardín-bosque-parque público no implicaba, como en el *Bosque de Bomarzo*, resolver un enigma para descifrar una sabiduría hermética ni era el sueño de un visionario como fue o el *Desierto de Retz*, cuyo contenido sigue siendo un reto para la

⁴⁰⁰ REMÓN MENÉNDEZ, Juan, *Parque del Oeste...*, op. cit., p. 31.

imaginación⁴⁰¹. El camino del parque público paisajista fue el de la representación de la libertad democrática que sustituía la catarsis del caballero andante por el efecto terapéutico que el contacto con la naturaleza propiciaba al ciudadano. Era un espacio silvestre que humanizaba la ciudad. El bosque sanaba, curaba la locura, el nerviosismo o la ansiedad que producía la vida en las grandes villas. Los parques eran un elemento más de ese movimiento que llevaba acarreada la creación de jardines en los cementerios o en los manicomios, como los que hizo Andrew Jackson Downing en la década de 1840. Incluso en la pintura de algunos paisajistas como Asher B. Durand (1796-1886) estaba impulsada por

⁴⁰¹ Tanto el *Bosque de Bomarzo* como el *desierto de Retz* son proyectos que parten de la iniciativa personal y materializan ensoñaciones de carácter íntimo. El *Bosque de Bomarzo* era llamado también «bosque sagrado» o «iniciático». Su promotor, Vicino Orsini sufrió una pena de amor por la pérdida temprana de su esposa, Giulia Farnesio. Orsini había estudiado con Poliziano y Marsilio Ficino las teorías neoplatónicas e hizo construir este jardín en una localidad de Vitervo como un camino a seguir para alcanzar el conocimiento. En él son los monstruos (*monstrare* es mostrar en latín) los que enseñan la senda a seguir. El camino del conocimiento acaba con el encuentro de los amantes después de la muerte. El jardín de Bomarzo está inspirado en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1467) de Francesco Colonna (1433?-1527), pues en el bosque comenzaban también las aventuras de Polifilo. Tanto la obra de Colonna como el jardín Orsini son obras oscuras, crípticas y enigmáticas. Son itinerarios espirituales que buscan alcanzar la sabiduría a través del conocimiento del amor, en el que la angustia del bosque es la de no saber: “El tormento de la noche del bosque simboliza la angustia del alma en busca de una explicación válida de su propia existencia”, KRETZULESCO-QUARANTA, Emmanuela, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, (Tr. Miguel Mingarro), Madrid, Ed. Siruela, 1996, p. 70.

El *Desierto de Retz* es un jardín que se encuentra a unos 25 kilómetros de París, al pie del bosque de Marly, cerca de Chambourcy. Fue iniciativa de François-Nicolas-Henri Racine de Monville (1734-1797), un personaje hedonista del que contaban que bailaba como el más refinado de los cortesanos y disparaba el arco como el hombre más salvaje. El jardín estaba poblado de distintas «fábricas», entre las que aún pueden verse una tienda tártara, una pirámide, una iglesia gótica en ruinas, un templo de Pan y una columna destruida, dentro de cual habitó el propio Monsieur de Monville. Un magnífico ejemplo de apertura al pensamiento contemporáneo desde el iluminismo visionario. El artículo siguiente trata de acercarse a la comprensión de este espacio pintoresco y adelantado a su tiempo: BONNEFOY, Yves, “El desierto de Retz y la experiencia del lugar”, (Tr. Ulalume González de León), en *Letras libres*, nº 228, nov. 1995, pp. 8-12,

http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol19_228_01DsRtzYBnfy.pdf

El *Desierto de Retz* es un magnífico ejemplo de heterotopía, “el lugar de otro lugar, o, por extensión, el lugar de todos los lugares. Es, como el *Aleph*, el lugar en el que se condensan otros espacios e incluso otras épocas”, MADERUELO, Javier, “Habitar el jardín”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *El jardín como arte. Arte y naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997, p. 100.

el afán de procurar calma y sosiego a través de unos paisajes que adoptaban “una estética similar a la de los cementerios, los parques y los jardines de los manicomios de la época”⁴⁰².

Terapéutica y docente fue la idea de naturaleza que se codificó desde la segunda mitad del siglo XIX y que aún hoy perdura. El Trascendentalismo norteamericano, con Ralph Waldo Emerson (1803-1882) a la cabeza, que propugnaba que el ser superior estaba en el medio natural, del que se tenía que aprender, sólo podía concebir la naturaleza salvaje por lo que ella misma tenía de constructo humano:

“Los maestros del mundo sólo pueden alcanzar la cumbre de su magnificencia cuando llaman a la naturaleza para que les socorra. Ese es el significado de los jardines colgantes, las villas, las mansiones, las islas, los parques y las reservas naturales: servir de apoyos fuertes para sustentar las débiles personalidades de aquellos maestros”⁴⁰³.

Ir a la naturaleza y aprender de lo que ofrecía no era irse a una jungla despoblada, sino a un jardín, a un parque, a una reserva seleccionada y cercada por el hombre. Era marcharse a un emplazamiento acotado, domesticado, suave y amable en un acto que no tenía ninguna voluntad de ser anti-urbano. Al contrario, la maestra naturaleza era la que enseñaba los ideales de justicia, equidad o libertad que tenían que ser aplicados después en la vida social. La que daba la medida al hombre de lo que había llegado a ser desde que se alejó de su seno. Esta fue la principal enseñanza que extrajo Henry David Thoreau (1817-1862) de su estancia en los bosques de Walden: cuál era su propia dimensión humana. Thoreau encontró la libertad individual en los bosques para ejercerla en la ciudad. El cuatro de julio de 1845 dejó su casa en Concord y se retiró a una fronda cercana para practicar la soledad, “a una milla de cualquier vecino”⁴⁰⁴. Según sus palabras:

“Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme solo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido”⁴⁰⁵.

⁴⁰² BEDELL, Rebeca, “«La Naturaleza es un gran remedio»: Durand y el paisaje terapéutico”, en FERBER, Linda S. (Com.), *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, (catálogo de la exposición 1 oct. 2012- 9 de en. de 2011, Fundación Juan March), Madrid, Fundación Juan March, pp. 193- 201.

⁴⁰³ EMERSON, Ralph Waldo, *Ensayos*, (Tr. Ricardo Miguel Alonso), Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 387.

⁴⁰⁴ THOREAU, Henry David, *Walden* (1854), (Ed. y Tr. Javier Alcoriza y Antonio Lastra), Madrid, Ed. Cátedra, 2008, p. 61.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 138.

Emulando a un ermitaño desde la perspectiva de un hombre de ciudad, este agrimensor americano realizó un sondeo preciso de la vida nemorosa, pues medía constantemente, al lado de las espirituales, cuáles eran sus necesidades materiales, para después trasladarlas a unidades de peso, de longitud o de capacidad. Calculaba la dimensión también de los elementos del entorno en el que se movía, pues llegó a sondear la laguna del bosque buscando el fondo de la misma al tiempo que indagaba sobre los cimientos de su propia vida. Recorría los bosques cercanos a su cabaña caminando, poseyendo el mundo a través de la longitud de su propia pisada. El gesto de Thoreau de «medirse» con el bosque era poner de nuevo en evidencia que los hombres ya no pertenecían al paraíso. Su enseñanza y su llamamiento era para organizar la vida dentro de este mundo después de haber llegado a la conclusión de que la tan traída deuda de aquella pérdida estaba más que condonada:

“Tal conclusión no tiene nada que ver con las conclusiones precipitadas de aquéllos que imaginan que la laguna de Walden no tiene fondo, o que pretenden en su ignorancia que nuestra misión principal sobre la tierra es la de glorificar cualquier otro mundo. Consiste en saber que ya se ha perdido todo lo que había que perder y que la vida es por consiguiente donada, per-donada, gratuitamente.

Para terminar una carrera mortal, un hecho de vida nos enseña que existe algo más que nada, que la naturaleza existe sin la razón humana, y que nosotros habitamos la pérdida que nos ha sido dada. Este conocimiento de sí por sí mismo es la libertad”⁴⁰⁶.

La libertad a la que accede Thoreau es sociable e ilustrada y habitaba en lo que quedaba de bosque a pocos pasos de su casa. El bosque de Walden es luminoso, carente de violencia o de sexualidad. Tan casto como el *wilderness* norteamericano. Nada que ver con los exuberantes y sensuales bosques tropicales que retrata Joseph Conrad (1857-1924) en *El corazón de las tinieblas*. Aquellas selvas en las que se pierde Kurtz, la cara devastadora del capitalismo, para internarse en el lado más oscuro de lo salvaje. Una barbarie que habitaba más en el corazón de la cultura occidental que en las junglas africanas y un bosque que no fue trasladado a la pintura por ningún artista «civilizado». Paul Gauguin retrató con un lenguaje primitivo la frondosidad de Tahití, Frederic Edwind Church, en clave romántica, se aventuró en tierras sudamericanas. Impresionistas con soltura y prerrafaelitas de pincelada relamida, quizás menos osados, imaginaron amables espesuras en la periferia de la ciudad mientras que a Rousseau el Aduanero le bastaba visitar los invernaderos de París para recrear con ingenuidad las selvas de su imaginación. Pero nadie supo inventar un

⁴⁰⁶ HARRISON, Robert P. *Forests...*, op. cit., p. 231.

estilo para transformar en paisaje los bosques del Congo de Leopoldo II. Quizás porque en Occidente la sombra se había emancipado totalmente del bosque y de la propia libertad y ambos, libertad y bosque, tenían que sobrevivir sometidos a la luz de la civilización.

IV.- EL BOSQUE LUGAR DEL ARTE

8.- LA RENOVACIÓN DEL GÉNERO DEL PAISAJE. EL LAND ART

“Aún siendo el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado o el más vil, mendigo o banquero, el fantasma de piedra se apodera de usted durante unos minutos, y le ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de la tierra. Eso es el papel divino de la escultura”⁴⁰⁷.

8.1.- La Gran Guerra y los últimos bosques de la pintura

La búsqueda de la esencia salvaje en otras latitudes fue un lugar común transitado por muchos artistas activos en el cambio del siglo XIX al XX. Como señalaba De Micheli, la persecución de lo primitivo era una parte inseparable del encuentro con uno mismo y con la propia naturaleza de ser humano. Una evasión dirigida a alejarse de los convencionalismos y de la hipocresía de una civilización que se consideraba que se había agostado. Con un resultado, las más de las veces, trágico pues el viaje terminaba con la certidumbre de que no era posible la evasión. Había entonces que buscar otros caminos y “buscar la libertad en el sueño, en el silencio del propio yo interior o en soluciones metafísicas”⁴⁰⁸. Algunas vanguardias, Cubismo, Dadá, Expresionismo o Surrealismo, buscaron esa «verdad» que Europa había perdido en los órdenes de otras culturas o en los aspectos arcaicos de la propia. Exotismo, arcaísmo, negrismo o infantilismo fueron distintas vías de exploración que partían de un mismo afán.

⁴⁰⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, (Tr. Carmen Santos), Colección: *La balsa de la Medusa* nº 83, Madrid, Ed. Antonio Machado Libros, 2005, p. 282.

⁴⁰⁸ MICHELI, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1979), Madrid, Alianza Forma, 2004, p. 53.

Se cuestionaba la corriente de pensamiento positivista que se había establecido dentro de la cultura occidental en las últimas décadas del siglo XIX. El positivismo estaba directamente relacionado con el avance técnico y científico de la segunda mitad del siglo. En este tiempo el colonialismo alcanzó las cotas más altas, triunfó la segunda revolución industrial, las ciudades se renovaron y crecieron económicamente, se vencieron muchas enfermedades que habían sido mortales hasta ese momento, se produjo un avance notorio en las comunicaciones y en el uso de la electricidad aplicado a la industria y al ámbito doméstico. El positivismo planteaba una profunda desconfianza hacia la libertad personal y descartaba cualquier procedimiento para aprender que no se ajustase estrictamente al método racioempirista que usaban las ciencias de la naturaleza. Para lo positivistas la mente humana equivalía al cerebro y no había separación entre el hombre y la naturaleza, pues consideraban que ambos eran una misma cosa. Por tanto, el mismo sistema utilizado para el conocimiento de la naturaleza tenía que ser empleado en la investigación de las ciencias humanas. Todo ello además impulsado por una actitud muy optimista y utilitaria y una fe ciega en el empleo de su método.



Fig. 69.- Paul Nash, *Spring in the trenches, Ridge Wood*, 1917, 1918, oil on canvas, Collection of the Imperial War Museum, London.

El lado oscuro del positivismo se reveló durante el estallido de la Primera Guerra Mundial al poner los avances científicos y tecnológicos al servicio de una contienda que se cobró casi diez millones de muertos entre militares y civiles y que había comenzado con un gran optimismo⁴⁰⁹. Es posible que uno de los efectos derivados del conflicto bélico que se hicieron palpables en el arte fuera la práctica desaparición del género del paisaje. Las vanguardias, a excepción de algunos ejemplos aislados del Cubismo o de Expresionismo, tampoco enfatizaron en el tratamiento de este género que había sido uno de los caminos más transitados por el arte en las últimas décadas del siglo XIX. Por otra parte, los bosques que aparecían en las pinturas de algunos artistas que fueron enviados a retratar los escenarios de la lucha, hablan por sí mismos.

Fueron muchos los artistas que se desplazaron al frente desde distintos países, como combatientes o como pintores oficiales. Otto Dix (1891-1969), Felix Vallotton (1865-1925), Paul Nash (1893-1977) mostraron a la vuelta de la contienda el fruto de su experiencia. Otros como Franz Marc (1880-1916) o August Macke (1887-1914) no regresaron. En muchas de las pinturas en las que Nash mostraba la primera línea del conflicto, aparecen los árboles como testigos mudos y víctimas de la catástrofe. Los símbolos de la regeneración se presentan sin capacidad para florecer en *Spring in the trenches, Ridge Wood, 1917* (1918) (Fig. 69); tronchados y asfixiados por las alambradas de espinos en *Wire* (1919); como muertos vivientes entre los soldados en *The Menin Road* (1919) (Fig. 70); o mutilados y quemados por el fuego de la batalla como fueran siniestras reliquias de la frescura del bosque en *We are making a new world* (1918) (Fig. 71)⁴¹⁰.

En las trincheras ya no tenía cabida el arte de propaganda política. Tampoco podían ser trasladados esos escenarios a la pintura a través de métodos tradicionales. El carácter heroico que tuvieron en el pasado algunas batallas, como las de Uccello, fue sustituido en el mundo contemporáneo por una visión amarga que ya se manifestó en obras como los *Desastres* de Goya. Pero en la Gran Guerra era necesario emplear otro lenguaje. De ello fue consciente Felix Vallotton que, procedente de las filas de los Nabis, se dio cuenta enseguida

⁴⁰⁹ Aún no existen datos fiables que arrojen medidas en cifras exactas de la repercusión que tuvo la Gran Guerra en la merma de población debido a la imprecisión de las fuentes. La cifra que se da es estimada y está tomada del siguiente artículo: MAZA ZORRILLA, Elena, "La Gran Guerra (1914-18)", en PAREDES, Javier (Coor.), *Historia Universal Contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 493.

⁴¹⁰ Sobre este tema se puede consultar: ARNALDO, Javier (Com.), *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen Bornemisza del 7 de octubre de 2008 al 11 de enero de 2009), Madrid, Museo Thyssen Bornemisza/Fundación Caja Madrid, 2008.

de que aquel acontecimiento no podía ser expresado con los mismos medios que las guerras del pasado. Así lo expuso en un artículo titulado “Art et Guerre”, publicado en diciembre de 1917 en *Les écrits nouveaux*:

“Salimos y, en medio de las ortigas, tropezamos con una cruz; un muerto yace aquí, muy cerca de estos capitanes con guantes. Una paloma toma su vuelo de una rama y de repente brotan de la tierra unas fuertes y sanas risas; unos campesinos con cascos están enterrados, en reserva; para pasar el tiempo mientras esperan algo mejor, se pasan los bidones, dicen cosas simples y muerden con ganas en sus hogazas.

La «guerra», ¿está en eso, más o menos que en otra cosa? ¿Está en el tronido interminable de los transportes? ¿Está en estas hordas de prisioneros mugrientos? ¿Está en las tiendas de vinos llenas de hombres, en las ciudades de descanso? El mercachifle sórdido, ¿es más o menos «guerra» que el *poilu* mártir? ¿Y el gendarme, y las prostitutas, y los delincuentes que se dirigen, encadenados, hacia los consejos y el paredón?... «Venga a visitar mi huerto», me dijo un día un suboficial, «está a 600 metros de los Boches, no han conseguido localizarlo nunca.»

(...)Luego vienen las escorias y los subproductos, las víctimas y los desarraigados cuya miseria llena las ciudades de la zona, las viudas, los huérfanos, y los que «hacen negocios» y los que no los hacen, y los que los hacen demasiado. Hay nuevos ricos y nuevos pobres, hay el póquer, hay las mujeres, hay el neutro sospechoso, hay los traidores y los espías.

Todo se mezcla y se codea en este pandemónium, los más bellos sentimientos están cerca de los peores; se ven las más nobles aceptaciones y sacrificios integrales; se ven dolores discretos y penas descorazonadoras. Se ven también los duelos consolables y los crespones provocadores, y los que sacan provecho y los que no se preocupan. ¿Dónde está la verdad en todo eso? ¿Cuál es la imagen-tipo? ¿Dónde está el acento para el pintor?

(...)¿Qué representar de todo eso? No el objeto, por supuesto, sería primario, aunque algunos lo hagan, y no obstante, ¿es posible un Arte sin representación determinada de objeto? ¡Quién sabe!... ¿Quizás las teorías todavía embrionarias del cubismo podrían aplicarse con éxito? Dibujar o pintar «fuerzas» sería mucho más profundamente

verdadero que reproducir los efectos materiales, pero estas «fuerzas» no tienen forma; y color, menos aún”⁴¹¹.

Felix Vallotton fue enviado al campo de batalla por el Ministerio de la Guerra francés. Estuvo en la batalla de Verdún (1916), una de las más sangrientas de la contienda. Allí pudo constatar, como también lo hicieron otros, que la guerra no era ni un sueño romántico, ni



Fig. 70.- Paul Nash, *The Menin Road* 1919, óleo sobre lienzo, Collection of the Imperial War Museum, London.

⁴¹¹ VALLOTTON, Felix, “Arte y Guerra”, en *Revista digital de la bibliotecas de Vila-Real*, <https://bibliotecavilareal.wordpress.com/los-textos-de-tesoros-digitales/vallotton-felix-arte-y-guerra/> . El texto se publicó por primera vez en *Les écrits nouveaux*, dic., 1917.



Fig. 71.- Paul Nash, *We Are Making a New World* (1918), óleo sobre lienzo, Collection of the Imperial War Museum, London



Fig. 72.- Felix Vallotton, *Verdun*, 1917, óleo sobre lienzo, 114 x 116, Musée de l'Armée, Paris.

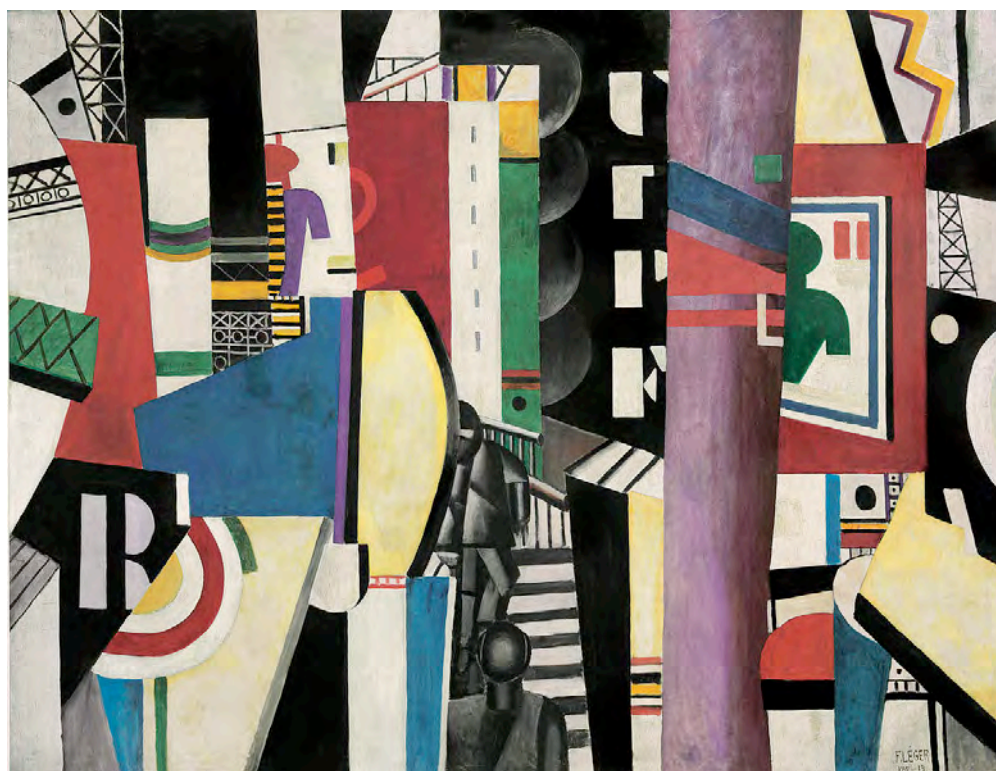


Fig. 73.- Fernand Léger, *La ciudad* (1919), óleo sobre lienzo, 231,1 x 298,4, Philadelphia Museum of Art.

un medio higiénico para conseguir un mundo mejor ni la herramienta de acceso a la utopía. La pintura de 1917 titulada *Verdun* (Fig. 72) muestra toda la dureza del enfrentamiento entre franceses y alemanes traducida en términos de abstracción. No aparecen objetos ni personas, pero la violencia se concreta en esas fuerzas que aparecen cortando la superficie en forma de cuñas afiladas. Representan la potencia aniquiladora del progreso, de los gases asfixiantes, de los tanques, de las ametralladoras, de los aviones, de todo lo que había entusiasmado a los futuristas. Todo ello trabajado con una estética deudora del cubismo, que fragmenta y desintegra el paisaje. Unas colinas devastadas en las que se retuercen bajo las llamas los árboles del bosque, los únicos representantes de la vida en ese paraje desolado. Un entorno en el que lo humano se ha desvanecido y las leyes de la naturaleza no pueden regir pues han sido eclipsadas por el vigor de la máquina.

Marinetti (1876-1944) escribió en el *Manifiesto futurista* (1909) que un automóvil rugiente y veloz era más bello que la Victoria de Samotracia. Las grandes capitales experimentan un notable desarrollo a lo largo de la primera mitad del siglo XX. El humo de los trenes y de los automóviles desplaza el interés por la naturaleza cuya representación se consideraba un reducto decorativo propio del viejo régimen al que había que “combatir con la máquina”⁴¹². La ciudad se erige en protagonista absoluta, y desplaza a sus propios habitantes. Un protagonismo que puede constatar de forma paralela en *La ciudad* (1919) (Fig. 73) de Fernand Léger y en *Manhattan Transfer*, la novela de Dos Passos (1896-1970) publicada en 1925. Sinónimo de triunfo y modernidad en una obra que recrea la idea de fracaso frente a la pintura de Léger, imbuida del optimismo futurista que seguía confiando en que el progreso era el remedio que sanaría los males de la postguerra. La novela de Dos Passos está concebida de forma fragmentada, como un gigantesco *collage* que compone la semblanza de Nueva York. Es la urbe la que roba el protagonismo a los personajes, que aparecen y desaparecen con la misma celeridad que lo hacen los trenes de la estación que da nombre a la novela. No son las personas sino los semáforos, los autobuses, los rascacielos o las farolas los que dan vida a ese paraíso prometido que es la Gran Manzana. Los árboles y la madera han desaparecido para dejar paso a los nuevos materiales:

“Babilonia y Nínive eran de ladrillo. Toda Atenas era doradas columnas de mármol. Roma reposaba en anchos arcos de mampostería. En Constantinopla los minaretes llamean como

⁴¹² MADERUELO, Javier, *La construcción del paisaje contemporáneo*, Huesca, CDAN, 2008, p. 12.

enormes cirios en torno del Cuerno de Oro... Acero, vidrio, baldosas, hormigón, serán los materiales de los rascacielos. Apliados en la estrecha isla, edificios de mil ventana surgirán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, blancas nubes encima de la tormenta”⁴¹³.

8.2.- La revolución expansiva de la escultura

El paisaje regresó a la escena del arte a finales de los años sesenta. No era ya un paraje enmarcado, pues no fueron los pintores, sino los escultores los que protagonizaron este regreso después de haber experimentado la escultura una transformación radical de sus preceptos. De las numerosas revoluciones que tuvo el arte a lo largo del siglo XX quizás haya sido la escultura la que haya sido sometida a una metamorfosis más intensa. En 1979 salió a la luz el artículo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido” en el que se ponía de manifiesto el cambio de dirección de esta modalidad artística a partir de 1960 con la aparición del minimalismo⁴¹⁴. Pero la crisis de la escultura se remontaba al siglo XIX. Charles Baudelaire, en uno de los capítulos del Salón de 1846, “Porqué es aburrida la escultura” manifestaba porqué este arte no podía seguir el rastro de la modernidad. La escultura, según Baudelaire era un depósito ideal para el positivismo y el naturalismo, pero se prestaba poco a la espiritualidad o al simbolismo que sí se acoplaban a las dos dimensiones de la pintura que se estaba desarrollando en ese momento⁴¹⁵.

Una de las bases principales sobre las que se había sostenido la escultura desde los griegos era el antropomorfismo. Pero los focos de interés se alejaban de los presupuestos clásicos y el hombre había dejado de ser el motivo principal del universo y también del arte⁴¹⁶. El hieratismo, la moralidad y el carácter inmóvil que se transmitían con la escultura no eran compatibles con la rapidez y la fragmentación de los nuevos tiempos. Se abandonó lo que llamaba Krauss la lógica del monumento al ser absorbido el pedestal por la propia figura.

⁴¹³ DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer* (1925), (Tr. José Robles Piquer), Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, p. 29.

⁴¹⁴ KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985. (El artículo se publicó por primera vez en *October* 8, primavera, 1979).

⁴¹⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Salones...*, *op. cit.*, pp. 177-179.

⁴¹⁶ MADERUELO, Javier, “El fructífero camino de la deshumanización de la escultura”, en MOLINERO, José Luis, *¿Deshumanización del arte?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pp. 111-126.

Algo que ya estaba ya presente en algunas obras de Rodin como *Los burgueses de Calais* (1886-1888) y que Brancusi acaba por codificar en algunas piezas como la *Columna sin fin* (1938) (Fig. 74).



Fig. 74.- Constantin Brancusi, *La columna sin fin Brancusi*, 1938, Târgu-Jiu, Rumanía.

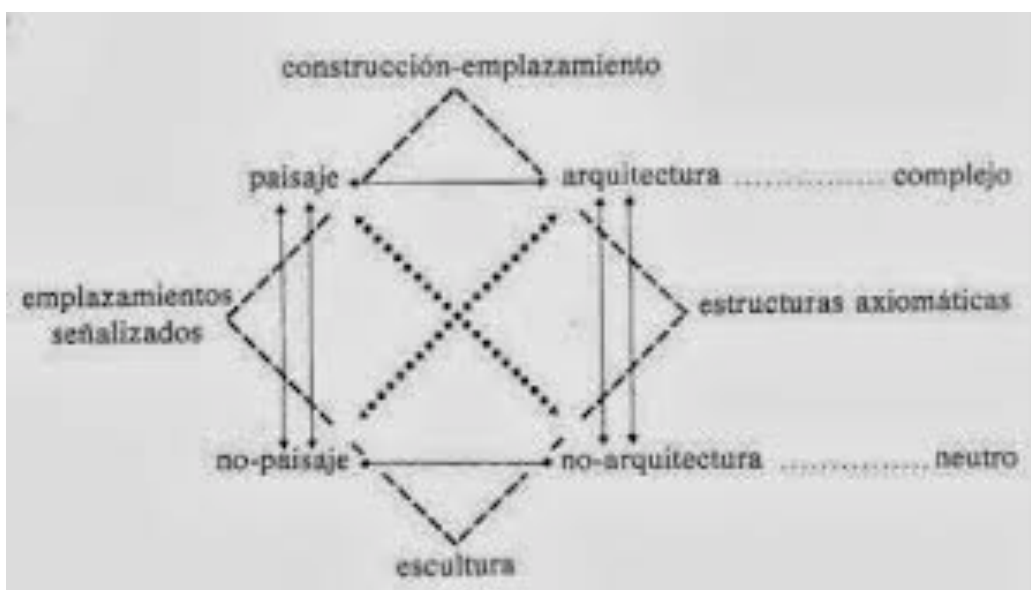


Fig. 75.- Campo expandido de la escultura.

La desaparición del pedestal, la crisis del monumento y el abandono del antropomorfismo se unieron al fin de la dependencia que había tenido históricamente la escultura de la arquitectura. Escindida de muchos de los elementos que habían configurado su razón de ser, la escultura se había quedado sin hogar. Su condición, su función y su significado se declaraban esencialmente nómadas⁴¹⁷. Adquiría una condición negativa: escultura era lo que no era ni arquitectura ni paisaje. Su dominio se situaba en los límites de esa negación que se abría a un campo expandido lleno de posibilidades, como explica Rosalind Kraus a través de un modelo estructural procedente de las matemáticas, el grupo Klein, cuatro elementos que funcionan mediante la inversión de sí mismos⁴¹⁸ (Fig. 75). Las posibilidades de la escultura se multiplicaban en este campo que, aunque expandido, no era ilimitado. Y los artistas de la postmodernidad comenzaron a poblar todo el nuevo campo al tiempo que ponían en práctica una enorme libertad en el uso de los medios (fotografías, libros, líneas de paredes, espejos o la misma escultura)⁴¹⁹.

Javier Maderuelo, en *El espacio raptado* analizó con mayor detenimiento la metamorfosis que la escultura experimentó desde los años sesenta del siglo pasado. Uno de los cambios más significativos que hacían que la escultura pudiera compararse con la arquitectura, a la que anteriormente había estado sometida, era la modificación de la escala. En este sentido entraron en juego algunos factores como la libertad en cuanto a la elección de materiales había traído la modernidad: hierro, polímeros, resinas sintéticas u hormigón, entre otros; y también la variedad de técnicas: soldadura, roblonado e encolado, técnicas de fabricación industrial. El aumento en la escala era también una demanda que surgía de las nuevas necesidades del arte urbano.

Otra de las transformaciones que percibe Maderuelo que afectaron al desarrollo de la escultura es lo que ha denominado la «cualidad de presencia» y que tiene mucho que ver con el cambio de escala. Se hace patente en muchas esculturas minimalistas, que combinan la superación de la escala humana con el uso de formas geométricas que tienen una buena cualidad gestáltica. El efecto de presencia se revela cuando entra en juego el espectador en un espacio en el que el cuerpo del que observa queda ligado a la obra. Por último, la

⁴¹⁷ KRAUSS; Rosalind, "La escultura...", *op. cit.*, p. 65.

⁴¹⁸ *Ibíd.* p. 65-67.

⁴¹⁹ *Ibíd.* p. 72.

«pérdida del centro» es otro de los agentes que contribuyó a gestar el nuevo concepto de escultura. Tradicionalmente los objetos escultóricos estaban dotados de un carácter generalizador que concentraba toda la atención del espectador. Muchos escultores (Naum Gabo o Henry Moore) vaciaron físicamente sus obras, reduciendo con ello la fuerza centrípeta de las mismas. La presencia de piezas que se repiten dentro de una obra, como *Untitled* (1965) de Donald Judd también evidenciaba esta pérdida del centro. Como también lo hacía la dificultad de asignar unos límites a las esculturas, como es el caso de el *Muelle espiral* de Smithson; o el tener que asumir forzosamente un punto de vista excéntrico en relación a la obra, como sucede en *Double Negative* de Michael Heizer; o cuando las piezas no atraen la atención del que contempla sobre ellas porque lo que hacen es evidenciar las cualidades del espacio en el que se ubican⁴²⁰.

8.3.- El *land art*

La relación entre el arte y la naturaleza tuvo que esperar hasta el final de la década de los sesenta del siglo XX para renovarse de la mano de unos artistas que colocaron sus propuestas directamente en territorios que eran alterados por la presencia de las obras. En octubre de 1968, Robert Smithson (1938-1973) organizó en la galería Dwan de Nueva York una exposición que tituló *Earthworks*, en la que participaron también Walter de María (1935), Robert Morris (1931), Claes Oldenburg (1929), Michael Heizer (1944) y Dennis Oppenheim (1938-2011) entre otros. Allí se mostraron tanto fotografías de las intervenciones que se habían realizado directamente sobre la tierra, como proyectos para realizar diversas obras y maquetas. Glueck, desde el *New York Times*, dijo que comenzaba “una vuelta al paisaje”, aunque con unos presupuestos bastante alejados de los que impulsaron a los artistas de la Escuela de Barbizón. Un año después se realizó una experiencia colectiva en el Andrew Dickson White Museum de la Universidad de Cornell, donde participaron algunos de los artistas de la exposición anterior y se unieron otros nuevos, entre los que se encontraba el británico Richard Long (1945). Era invierno y el suelo estaba cubierto por la nieve, circunstancia que aprovecharon para crear obras efímeras y fotografiar su proceso de creación y desaparición. También en 1969 se filmaron

⁴²⁰ MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Ed. Mondadori, 1990, pp. 47-73.

una serie de películas que se retransmitieron desde la televisión pública alemana en el mes de abril bajo el título *Land art. Fernsehhausstellung I*. Se grabaron los trabajos realizados



Fig. 76.- Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (1970), Lago Salado Utah.



Fig. 77. Richard Long, *A line made by walking*, (1967).

sobre el territorio, y Richard Long realizó un paseo de diez millas con la cámara al hombro para mostrar el paisaje como tema de trabajo. Había nacido el *land art*.

Estos artistas se alejaban de los lugares tradicionales de exposición y elaboraban sus esculturas en contextos naturales. No era una novedad el arte en la naturaleza, pues en 1960 L. Weiner provocó en Mill Valley (California) un cráter mediante el uso de explosivos y en 1967 J. Dibbets realizaba sus primeras esculturas en la tierra. Otros habían utilizado arena, piedras o palos en sus piezas (Manzoni, Dubuffet, Klein, Tapies, Ferrant). Pero, según recoge Simón Marchán, sólo a partir del *Natur-Kunst* (arte en la naturaleza) de Timm Ulrichs (1940) y del *land art*, se da paso al medio ambiente y se toma la naturaleza como un material más, ya sea a través de sus materiales o del propio espacio. El *land art* recogía cuestiones propias del *povera*, como era la focalización en los procesos y la materia y también del *minimal* del que partía la «presencia», la consideración de la escultura como lugar⁴²¹.

Los lugares elegidos para colocar las obras fueron, en un principio, espacios de difícil acceso para el público. En este sentido, el *land art* se oponía al sistema capitalista que colocaba a la obra de arte en unos espacios de mercadeo y la convertían en un objeto más de consumo. El alejarse de los lugares de exposición habituales era además de una actitud de protesta, un síntoma que anticipaba el arte conceptual. No era un caso aislado en el panorama artístico, estas intervenciones en la naturaleza deben ser entendidas dentro de las manifestaciones que surgieron en ese tiempo en la vanguardia como reacción al arte pop que aceptaba y ensalzaba los fundamentos del capitalismo y de la sociedad de consumo. Las obras se alejaban físicamente del público pero se daban a conocer mediante fotografías, videos o películas. Estos medios permitían la apropiación del proceso de elaboración de la obra y más que una representación eran considerados como mediadores que facilitaban la visualización. Eran producciones que ponían el acento en el polo mental, incentivaban la reflexión de la obra y exigían una posición del espectador más reflexiva que contemplativa. Como prosigue Marchán, sin el medio, la obra no podría existir para los espectadores, pero la documentación que ofrecían era muy fragmentaria, con lo que dejaba

⁴²¹ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*, Madrid, Ediciones Akal, 1988 (1972), p. 217.

parte de la información sin resolver y obligaba al espectador a terminar la experiencia artística en contacto con la naturaleza⁴²².

El *land art* se desarrolló de manera simultánea en Europa y en Norteamérica. Y desde el primer momento, ambas posiciones comenzaron a distinguirse. Los norteamericanos sintieron una especial inclinación por operar en zonas recónditas, de dimensiones apabullantes e inhóspitas (Fig. 76). Los desiertos se convierten en los escenarios preferidos para las puestas en escena de Heizer, Nancy Holt, Walter de María o Smithson. Son esculturas de escala abrumadora cuya realización suponía además el empleo de herramientas que resultaban muy agresivas con el territorio como camiones oruga, *bulldozers*, grúas o excavadoras. Esta actitud de tintes megalómanos poco tiene que ver con las intervenciones de los artistas europeos. De hecho, una de las primeras obra de Richard Long (1945) y una de las más emblemáticas del movimiento fue *A line made by walking* (1967) (Fig. 77). Long era un joven estudiante de la Saint Martin's School of Art de Londres cuando realizó esta pieza. En un campo de Wiltshire, un punto en el trayecto entre su casa de Bristol y la escuela de arte, se bajó del tren y comenzó a caminar sobre la hierba. Hacia delante y hacia atrás, hasta que formó con sus pisadas una línea sobre la pradera que después fotografió. Una de las primeras esculturas que surgían del acto de caminar.

La mayoría de los estudiosos han visto una clara conexión entre las diferentes actitudes ante la naturaleza de unos y otros y las categorías de lo sublime y lo pintoresco⁴²³. El concepto de sublime resulta más cercano a la concepción de las obras de arte de los norteamericanos y el concepto de pintoresco casa mejor con la de los europeos⁴²⁴.

⁴²² *Ibíd.*, p. 220.

⁴²³ Se han utilizado principalmente los escritos que Javier Maderuelo ha realizado respecto a este tema en trabajos como: MADERUELO, Javier, *El espacio raptado...*, op. cit., pp. 184- 192; *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996; "Earthworks-Land Art: Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Arte y Naturaleza*, (Actas del curso 4-8 septiembre, 1995), Huesca, Diputación de Huesca, 1995.

⁴²⁴ El historiador del arte norteamericano Robert Rosenblum (1927-2006) expuso en los años sesenta del siglo XX la hipótesis de que la categoría de lo sublime había pasado a través de una línea de continuidad, que Bárbara Dayer llamó lo sublime mudable, desde los pintores románticos hasta el expresionismo abstracto dando lugar a lo que denominó lo «sublime abstracto». La hipótesis de Rosenblum se apoya en afinidades visuales y emocionales entre la pintura romántica y la de Clifford Still (1904-1980), Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) o Barnett Newman (1905-1970), en cuanto al sobrecogimiento o la experiencia de infinitud que el espectador tiene ante el lienzo. Sin embargo, Javier Maderuelo, cree que estas obras, aunque sublimes, no entran dentro del ámbito del paisaje por mucho que este género haya diluido sus

Maderuelo aplica la categoría de lo sublime, a través de la recapitulación que hizo en 1927 Christopher Hussey y que le otorgaba las siguientes cualidades:

“oscuridad, tanto física como espiritual; poder, entendido como dominio de la naturaleza sobre el hombre; privación, como la sentida ante las tinieblas, la soledad o el silencio; inmensidad, tanto vertical como horizontal, quedando subsumida en ambas la escala relativa del observador humano; infinitud, tanto literal como inducida por las dos últimas características de lo sublime: sucesión y uniformidad, que son el origen de la idea de progresión sin límites”⁴²⁵.



Fig. 78.- Walter de Maria, *The lightning fiel* (1971-1977).

Pone como ejemplo de obra de este movimiento que cumple todos los requisitos citados *The Lightning Field*, que Walter de Maria hizo entre 1971 y 1977 en un inmenso paraje del desierto de Nuevo México, a trescientos kilómetros de Alburquerque (Fig. 78). Es una zona en que tiene una intensa actividad de tormentas eléctricas. Allí colocó cuatrocientos postes

límites en la centuria pasada, MADERUELO, Javier, *La construcción del paisaje contemporáneo*, Huesca, CDAN, 2008, pp. 10 y 11.

La hipótesis de Rosenblum se publicó por primera vez en ROSENBLUM, Robert, “The Abstract Sublime”, en *Art News*, vol. 50, nº 10, February 1961, pp. 38-58. Pueden consultarse también: ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993; *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. In memoriam Robert Rosenblum (1927-2006)*, (catálogo de la exposición organizada por la Fundación Juan March de Madrid del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008), Madrid, Fundación Juan March, 2007.

⁴²⁵ HUSSEY, Christopher, *The Picturesque*, Nueva York y Londres, Putnam’s, 1927; reeditado en Archon Books, Hamden, 1967, pp. 58 y 59, cit. en MADERUELO, Javier, “Earthworks-Land Art...”, *op. cit.*, p. 101, nota 7.

de acero inoxidable de cinco centímetros de diámetro y más o menos seis metros de longitud en un área de una milla por un kilómetro, por lo que es inabarcable. Sus contornos no pueden ser percibidos a no ser desde un avión y es en la oscuridad cuando despliega toda su potencia estética. La obra, al ser vista desde el suelo, evidencia la desproporción entre el paisaje y el hombre. Y la sucesión de postes que se repiten de forma idéntica hasta perderse en el horizonte, sugieren la idea de infinito.



Fig. 79.- Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* (1966-1983), Lanarkshire, Escocia.

Lo pintoresco resulta más apropiado para ser aplicado a las obras de los británicos Richard Long, James Fulton o Ian Hamilton Finley. El discurso de los dos primeros está construido sobre el acto de caminar y el paseo es la esencia propia de la obra. Long trabaja con paseo, trazando líneas y figuras geométricas en el suelo y recolocando materiales que encuentra en el lugar. Después, en la galería expone fotografías, libros, mapas, pinturas o muestras de los materiales con los que trabajó en el entorno natural y éstos son considerados tanto como objetos como documentos de la marcha realizada. Pero la obra que encarna los presupuestos de lo pintoresco con mayor concreción es un jardín que comenzó a componer Ian Hamilton Finley en Lanarkshire desde 1966 y que en 1983 llamó *Little Sparta* (Fig. 79). Allí creó un parque que retomaba la tradición del jardín inglés en cuanto a que recoge

elementos de la jardinería paisajística como arroyos, estaques y praderas que se combinan con grupos de árboles. Sobre el jardín coloca aforismos, palabras, poemas o trozos de poemas y ciertos objetos que llevan al visitante a ser partícipe en la interpretación de esta obra que despliega sus claves combinando el lenguaje de la jardinería con el de la poesía concreta. Finley se convierte en un “irónico historiador de la cultura”, usando frases de Saint Just (el revolucionario francés que fue denominado el «Arcángel del Terror») o las primeras palabras del himno del ejército alemán de las SS junto a restos de columnas, dibujos, bajorrelieves, objetos que recrean el sentimiento de la naturaleza que tenían los presocráticos junto a otros elementos contemporáneos de violencia como tanques o metralletas⁴²⁶.

Desde el afán de dominio sobre el territorio que tenían los pioneros norteamericanos a la actitud de sometimiento y respeto existe un amplio abanico de propuestas artísticas en la naturaleza que no son fáciles de clasificar⁴²⁷. Los estudios que se emprenden desde la Historia del Arte tienden a establecer compartimentos, a sistematizar teniendo en cuenta características comunes o a partir de coincidencias cronológicas. Aparecen términos y expresiones como *earth art*, *environmental art*, *site-specific projects*, o *nature works*. No es sencillo realizar una ordenación en el ámbito de lo que se ha venido denominando *land art*, pues esta designación es más una calificación descriptiva que una categoría estética. La mítica exposición organizada en 1968 por Smithson en la galería neoyorquina Dwan establecía el término *earthworks* para referirse a las intervenciones artísticas en la naturaleza. Sin embargo, Walter de Maria, que había participado en esta primera muestra prefiere utilizar la expresión *land art*, pues incide más en el paisaje que en el concepto «tierra», que alude tanto al terreno como al planeta. Además estas obras no fueron las primeras que se insertaban en el territorio ni las primeras que experimentaban con los procesos y cambios que se observaban en las obras derivados de la imbricación de las mismas con el entorno natural.

Hans Haacke (1936) en *Chickens Hatching* (1969) mostraba los procesos biológicos naturales. Colocó una serie de cajones que eran incubadoras con huevos de gallina

⁴²⁶ MADERUELO, Javier, “Earthworks-Land Art: Una dialéctica...”, *op. cit.*, p. 105.

⁴²⁷ Gregoria Matos dedica un apartado a la problemática derivada de la indeterminación en la nomenclatura que existe dentro de este ámbito del arte dentro del estudio que realiza en su tesis doctoral. MATOS ROMERO, Gregoria, *Intervenciones artísticas en “Espacios naturales”. España (1970-2006)*, (Dir. Tonia Raquejo Grado), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 41-13.

fertilizados que eclosionaban en la galería. En *Weathercube* (1965), un cubo de metacrilato ofrecía a los espectadores los cambios que se producían dentro de él derivados de la condensación del agua según se modificaba la temperatura de la habitación. Los artistas del *povera* también investigaron la tensión que se establecía entre las propiedades físicas y químicas de los materiales y su forma. Existen otros ejemplos de obras instaladas en el entorno natural como el conjunto del Valle los Caídos en Madrid o las esfinges de George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln en el Monte Rushmore que no pueden ser consideradas *land art*. Aunque se trata de obras que también parten de una actitud megalómana, el diálogo que establecen con el territorio tiene unas connotaciones muy diferentes a las que tiene las obras de Smithson, Heizer o Walter de Maria. Las obras de estos artistas parten de iniciativas personales que se integran en el discurso de sus respectivas poéticas individuales. No son, como las anteriores, manifestaciones de un arte de propaganda política que haga de la escala una herramienta al servicio del poder. Tampoco el diálogo que establecen con el entorno promueve una reflexión acerca del paisaje por mucho que sean inseparables de los entornos que ocupan, respectivamente en la sierra madrileña o en las montañas de Keystone.

Las dificultades para establecer una clasificación esclarecedora han sido puestas de manifiesto por los especialistas en el tema. José María Parreño ha propuesto una ordenación aunque advierte de su imprecisión y de las posibles contradicciones que puedan surgir entre una categoría y otra, pues la obra de un mismo artista podría participar en varias de ellas. Esta clasificación se resume en los siguientes puntos⁴²⁸:

- Un concepto ampliado de naturaleza. El enfoque se centra en las propiedades y en el comportamiento de los materiales. En este apartado se sitúan algunas de las producciones de Hans Haacke y aquéllas del arte *povera* que se centran en reacciones químicas o en reacciones derivadas del comportamiento animal.
- Arte de la tierra (*earth art* o *earthworks*). Influido por el *minimal* y la antifforma. En esta modalidad se encontrarían los primeros trabajos de Jan Dibbets hechos sobre la tierra de 1967, los de la exposición de Smithson sus compañeros en la Dwan Gallery

⁴²⁸ PARREÑO, José María, "Naturalmente artificial", en PARREÑO, José María (Com.), *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*, (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia del 19 sep. Al 10 de dic. de 2006), Segovia, Museo Contemporáneo Esteban Vicente, 2006, pp. 16-18.

de Nueva York de 1968, *Displaced Repaced Mass* de Michel Heizer en 1968, los *non-site* de Smithson o las *Earthrooms* que Walter de Maria hace desde 1974.

- La naturaleza como arte ayudado. Los trabajos tienen escala humana, se hacen con las manos y el artista se ciñe a los ciclos naturales. En este apartado se encontrarían las obras de Andy Goldsworthy o Nils Udo.
- Arte Ecológico. Sería el que emplea los procesos vitales de plantas y animales. Parte de la exposición *Ecological Art*, realizada en la Gibson Gallery de Nueva York en 1979. En ella participaron, entre otros: R. Bianco, H. A. Schult, Alan Sonfist, Wolfgnag Laib o H. Haacke.
- Arte ecologista. Sería el que incorpora el pensamiento del movimiento ecologista en cuanto a lucha y denuncia por el deterioro del entorno. En este apartado se encontrarían las obras de algunos artistas ya citados. Por ejemplo, *Land Reclamations* de Smithson en 1972, *Túmulos* de Heizer en 1983, *7000 Robles* de Joseph Beuys en 1982 o *Time Landscape* de Sonfist en 1978.

Al comienzo de su libro *Land Art*, Gilles Tiberghien ya se hacía eco de los problemas que entrañaba establecer una nomenclatura precisa que englobara propuestas que tan heterogéneas como las de Dibbets, Long o Smithson⁴²⁹. Javier Maderuelo, en la línea de Tiberghien, ha simplificado la cuestión y distingue entre *land art* y *earthworks*, una división en la que parece existir un cierto consenso entre los teóricos. La primera denominación alude al campo y al uso del territorio como soporte y tema del arte. La segunda implica una actitud de fuerza, una modificación del perfil del entorno y supone, además, un trabajo ingente. Maderuelo pone en relación *land art* con el ámbito europeo y *earthworks* con el americano. Lo vincula con el peso que tiene la cultura de los lugares de procedencia en los propios artistas. Para los europeos es importante el paseo y la inmersión en el paisaje procede de la tradición pictórica y paisajística. Sin embargo, los americanos no tienen esas ataduras culturales ni están sujetos a la tradición, por lo que miden su fuerza directamente ante los inmensos parajes inhóspitos que su tierra les ofrece⁴³⁰. Un argumento similar es el que esgrime Jean-Marc Poinot cuando dice que en el ámbito americano, en el que aún quedan reservas sin domesticar, el acercamiento al terreno se hace desde una perspectiva más fresca, más *underground*, debido también a que su organización social es aún inmadura y habitan terrenos que todavía no han sido dominados del todo. En cambio, el

⁴²⁹ TIBERGHIE, Gilles A., *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993.

⁴³⁰ MADERUELO, Javier, "Earthworks-Land Art...", *op. cit.*, pp. 97 y 98.

ámbito europeo estructuras sociales son más estables y el paisaje está más domesticado y cargado de connotaciones culturales⁴³¹.

Por otra parte, hay que señalar que dentro del ámbito artístico en las últimas décadas es muy frecuente encontrar el término «ecológico» o la expresión «arte ecologista». Con «ecológico» se suele hacer alusión a algunas obras de artistas que han sido citados. Pero desde aquí sólo se va a considerar «ecológico» el arte según la definición de Simón Marchán, el que se centra en las transformaciones energéticas entre comunidades vegetales o animales o elementos de naturaleza inanimada y que ponen el acento en el aspecto procesual⁴³². La locución «arte ecologista» o «eco-arte» también se usa para referirse a las obras que se insertan en la naturaleza o que tienen que ver con un determinado compromiso hacia la misma. La expresión puede resultar confusa en algunos casos en los que, de manera desafortunada, se confunde un posicionamiento de carácter político o social con una propuesta artística de carácter íntimo y subjetivo. Porque esta forma de abordar el arte, que se manifiesta a través de intervenciones en el territorio no es en realidad un movimiento y cada uno de los artistas han elaborado lenguajes individuales y poéticas muy personales.

8.4.- El lugar como elemento de la obra de arte

La pérdida del pedestal, la crisis del monumento o la cualidad de presencia, son elementos que contribuyeron a la expansión de la escultura desde las primeras décadas del siglo XX. Una apertura que desembocó en la estimación del espacio como una parte más de la propia obra. El tener en cuenta el entorno en el que la pieza se disponía hacía que se potenciara la relación entre el continente, el contenido y el espectador. Para referirse al contexto en el que se insertaba la obra, el término «espacio» fue dejando cabida a la palabra «lugar». El auge que alcanzó el positivismo después de la Segunda Guerra Mundial con la revolución cuantitativa ponderaba el método científico, tendía a marginar las cuestiones humanistas y

⁴³¹ POINSOT, Jean-Marc, "Escultura-Naturaleza", en VV. AA., *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, MACBA, 2000, pp. 25 y ss.

⁴³² MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual...*, op. cit., pp. 213 y 214.

el concepto de lugar se juzgaba como algo difuso y demasiado subjetivo como para ser tenido en consideración.

A partir de los trabajos que Yi-Fu Tuan (1930) y Edward Relph (1944), representantes de la geografía humana, realizaron a finales del los años setenta, se produjo una reacción contra el cientificismo absoluto y se comenzó a abogar por el término «lugar» frente al de «espacio». Se hacía especial hincapié en la experiencia individual del entorno. La geografía imbricaba las ciencias con cuestiones fenomenológicas que ponían en valor la experiencia personal frente a la corriente de pensamiento positivista que analizaba datos objetivos. La geografía humana, en vez generar información para establecer análisis comparativos entre las diferentes regiones, pone el acento en explorar la experiencia subjetiva del lugar como objeto de estudio en sí mismo. Lo hace entendiendo el lugar como una parte inseparable de la existencia humana. Entendido el lugar no sólo como una localización o paraje sino como un complejo que se organiza en función de la relación que establecen los seres humanos con él. Los geógrafos humanistas han sentido la necesidad de poner en evidencia la centralidad de la experiencia humana en el lugar, de entender el lugar como *locus*, impulsados por el hecho de que las fuerzas de la modernidad amenazan los lazos de afecto e identidad que ligan a los individuos a sus hábitats⁴³³.

En el camino que conduce del espacio al lugar en cuanto a escultura se refiere, hay algunos hitos. Una de las primeras manifestaciones de esta voluntad de insertar el espacio en la pieza fue la colaboración escultórica que Picasso y Julio González realizaron en la década de los años veinte del siglo pasado. Las piezas de hierro realizadas con la soldadura autógena establecen las bases de un nuevo código. El «dibujar en el espacio» dio un nuevo valor al concepto de vacío y la escultura comenzó a invadir espacios que hasta ese momento le habían sido eran absolutamente ajenos. Aunque la escala seguía siendo humana, se había establecido ya un diálogo entre la materia y el entorno circundante.

⁴³³ PRIETO, Eric, *Literature, geography, and the postmodern poetics of place*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 18.

Eric Prieto es profesor de francés y de literatura comparada en la Universidad de California. En la obra citada, analiza el papel de las representaciones literarias como contribución al desarrollo de nuevas vías de relación con el espacio. Una de las cuestiones que trata es el regreso al concepto de lugar, de la mano de la geografía humanista frente al de espacio, que era utilizado por los filósofos franceses post estructuralistas Michel Foucault (1926-1984), Gilles Deleuze (1925-1995) o Felix Guattari (1930-1992).



Fig. 80.- Kurt Schwitters, *Merzbau*, (1923), Hannover.

Kurt Schwitters (1887-1948) inventó el término *Merz* para referirse a una serie de distintas obras que podían ser dibujos, escritos, objetos tridimensionales o pinturas. La palabra *Merz* procede del nombre de un banco alemán: Kommerz und Privatbank, pero no tiene ningún significado. Del mismo modo, Schwitters quería que los objetos que denominaba *Merz* se desligasen del lenguaje tradicional de los géneros artísticos y fueran asociaciones de cosas cotidianas mezcladas con elementos pictóricos o escultóricos para elaborar un nuevo lenguaje. Mezclaba objetos nuevos y viejos y su intención era que se

crease un arte nuevo que fuese capaz de ser una experiencia integradora al establecer relaciones entre cualquier tipo de materias, tanto propiamente artísticas, como cotidianas. A cada uno de los elementos que introducía le otorgaba un valor plástico. Así, el ensamblaje partía de distintos objetos no artísticos que, en manos del artista que los redescubre y los incorpora a la obra, adquirirían un significado nuevo y expresaban una emoción.

Además de los *Metz*, Schwitters inventó también el *Merzbau*. Comenzó a intervenir en las habitaciones de su casa de Hannover desde 1923 hasta 1937, año en el que tuvo que abandonar Alemania. En 1943 el edificio fue destruido por un bombardeo. Fuera de Alemania hizo otras dos obras de estas características, una en Lysaker, Noruega y la otra en Elterwater, Inglaterra. Las intervenciones consistían en la combinación de elementos arquitectónicos con otros procedentes de la pintura, la escultura, incluso objetos encontrados de cualquier tipo de material. Las estancias cambiaban constantemente su aspecto, pues los elementos se superponían en capas transformándose en grutas, escondites, columnas, formando en el espacio susceptible de ser habitado un ambiente en continua expansión, una instalación viva.

La obra de Isamu Noguchi (1904-1988) es otro eslabón en la cadena que conduce a la incorporación del espacio en la escultura. En 1941 realizó una obra titulada *Contoured Playground* (Terreno de juegos modelado) que se ha considerado el primer *earthwork* y, por tanto, antecedente directo del *land art*. Este proyecto presentaba desniveles y ondulaciones para que los niños jugasen y también alguna depresión para colocar pequeños estanques. Ocho años antes había realizado un proyecto similar, en 1933 ideó una maqueta que quería ser un espacio al aire libre titulada *Montaña de Juegos*. Pero estas ideas no se materializaron posiblemente porque la sociedad del momento aún esperaba que los artistas, como ha observado Javier Maderuelo hicieran obras de arte “objetos valiosos, originales, exclusivos y desfuncionalizados, objetos que puedan adquirir y transportar en el entonces incipiente pero prometedor mundo del comercio del arte”⁴³⁴.

Los ensamblajes y las instalaciones son modalidades de la escultura que participan del espacio, consideran el entorno y la transformación que los diferentes objetos experimentaban en éste, es decir, su integración con el lugar y la comunicación que se establecía con el espectador. Se llega a una profunda relación entre el receptáculo y la obra. Según la definición de Concha Jerez que recoge Maderuelo:

⁴³⁴ MADERUELO, Javier, *La construcción...*, op. cit., p. 17.

“una «instalación» es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total”⁴³⁵.

La instalación tiene su antecedente en los *environments* del arte pop y fue Claes Oldenburg (1929) el primer artista que realizó una obra totalmente ambiental. En 1963, *Bedroom Ensemble* fue presentada en una galería de Nueva York, en la que el artista forraba distintos volúmenes con distintos materiales plásticos dentro de un espacio que quería recrear el estereotipo de un dormitorio cotidiano (Fig. 81). Esta idea de compartimentar el espacio del museo o la galería fue desarrollada ampliamente por los artistas del *minimal*. Robert Morris (1931), Carl Andre (1935) o Dan Flavin (1933-1996) comenzaron a utilizar en la década de los sesenta del siglo XX el espacio de la galería como material de trabajo. El arte se abría al espacio a través de una relación de una interdependencia conceptual y física con el entorno arquitectónico⁴³⁶.

El objeto artístico al interaccionar con el ambiente respondía más a las cuestiones espaciales que a su autorreferencialidad. La conciencia que se adquiría de la obra por parte del espectador era más una experiencia activa que una contemplación pasiva. La obra se descentralizaba modificando el espacio escultórico, que era rebasado por la creación de un espacio vivencial y fenomenológico que metía en el juego también la experiencia del espectador. Carl Andre había expresado que si antes la escultura derivaba de la forma, ahora lo hacía del lugar⁴³⁷. El espacio adquiría una dimensión estética y la escultura rebasaba las fronteras de la forma para convertirse en lugar. *Lever*, de Carl Andre es una de las primeras experiencias artísticas que definían el lugar (Fig. 82). La obra fue realizada en 1966 para una exposición en el Jewish Museum de Nueva York que llevaba el título de *Primary Structures*. *Lever* consistía en una fila de ladrillos refractarios colocados en el

⁴³⁵ JEREZ, Concha, *In Quotidianitis Memoria*, Madrid, Kasel, 1987, p. 5, cit. en MADERUELO, Javier, *El espacio raptado...*, op. cit., p. 208.

⁴³⁶ Ana María Gallinal indaga en su tesis doctoral acerca de numerosas cuestiones que atañen al papel del espacio en la escultura: GALLINAL MORENO, Ana María, *Revisión del espacio en la escultura: la especialidad humana y el objeto a la luz del siglo XX*, (Dir. José de las Casas Gómez), Madrid, UCM, Servicio de Publicaciones, 2007, <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t29625.pdf>

⁴³⁷ CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, (Tr. Eduardo García Agustín), Madrid, Akal, 2005, p. 77.



Fig. 81.- Claes Oldenburg, *Bedroom ensemble*(1963).

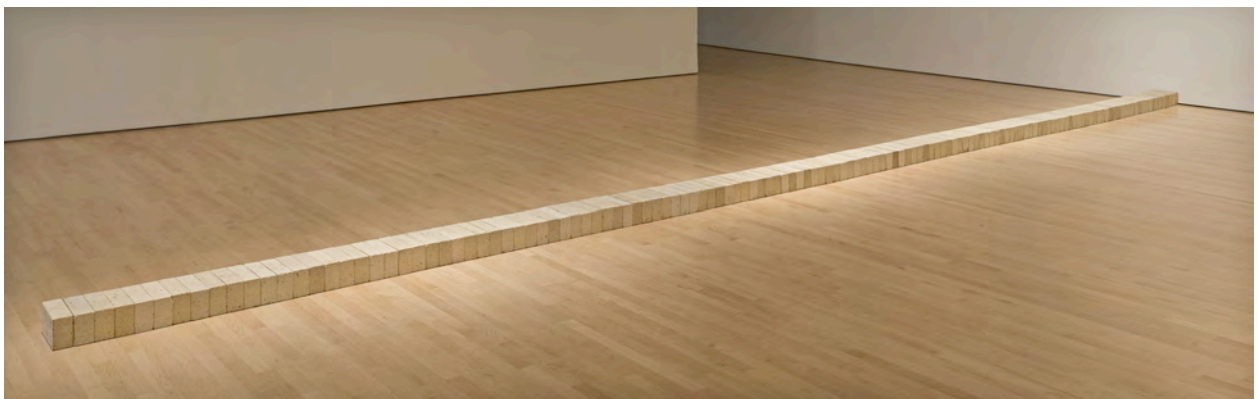


Fig. 82.- Carl Andre, *Primary Structures. Lever* (1963).

suelo. Podía verse desde dos salas distintas, en una de ellas se apreciaba el alzado de la pieza y su disposición horizontal y desde la otra se veía de frente cómo iba disminuyendo en perspectiva. El artista decidió hacer una obra para el espacio específico en el que iba a ser expuesta en vez de utilizar una pieza ya construida. El fondo y la forma quedaban disueltos en la expansión que el objeto experimentaba hacia el espacio circundante en el que también entraba en juego la condición temporal. Pues la obra de arte dejaba atrás la

tradición histórica del momento congelado por una sucesión de momentos dinámicos que contribuían a dotar al nuevo arte de un enorme poder expresivo.

La aportación del arte *minimal*, como ha observado Douglas Crimp en un artículo titulado “La redefinición de la especificidad espacial”, no solucionaba la cuestión la incorporación del lugar. Crimp recogía las impresiones de Carl Andre acerca de esta cuestión. Andre no estaba obsesionado con la singularidad de los lugares y que no pensaba que los espacios en sí fuesen tan únicos más allá de una especificación genérica, por lo que para él no era ningún problema el trabajar en uno otro sitio. Enumeró algunos de los lugares en los que la obra podía ser colocada: galerías, museos, espacios privados o públicos de varios tipos. Las declaraciones de Andre son muy buen ejemplo para mostrar lo que Crimp advierte cuando afirma que desde el *minimal* no se confirmó la crítica al idealismo moderno del que la escultura se estaba separando cada vez más.

La consumación de esta crítica se produjo poco después, con la labor de una serie de artistas que analizaban y oponían resistencia a la institucionalización del arte que estaba organizado en un sistema que contaba con todos los espacios que Andre había enumerado. El arte minimalista aceptaba todos los espacios de consumo institucionalizado del arte y no dejaba de ser un producto más de la sociedad de consumo capitalista. Además, la consideración del lugar tenía todavía mucho que ver con una cuestión formal y abstracta. Una serie de artistas, entre ellos Richard Serra (1939), Hans Haacke, Daniel Buren (1938) o Robert Smithson que, abrieron el camino elaborando piezas como el *Malecón espiral* que no podían separarse del entorno en el que estaban realizadas⁴³⁸.

En estas obras emergía la dimensión psicológica del espacio, algo que en el minimalismo no sucedía, pues aunque incluía el ambiente, dejaba fuera al espectador. En el *land art*, la obra de arte y el sujeto que la contempla están ligados por el espacio, que es una materialización de lo que el espectador tiene interiorizado de la realidad a la que se expone. El objeto posee capacidad para asociarse al cuerpo del espectador y el espacio era, al mismo tiempo, una proyección del sujeto, con lo que la imbricación entre los tres componentes estaba lograda. El individuo se apropiaba de la realidad del objeto interiorizándolo para después proyectarlo hacia afuera a través del espacio. Unos espacios que se alejaban de las galerías, museos y de los demás entornos institucionales. Emplazamientos muchas veces inhóspitos pero que propiciaban un contacto más veraz con

⁴³⁸ *Ibíd.*

la realidad. Por tanto el espacio era no sólo una referencia física, sino un componente plástico que interrelacionaba con el sujeto para hacer presente la obra de arte⁴³⁹.

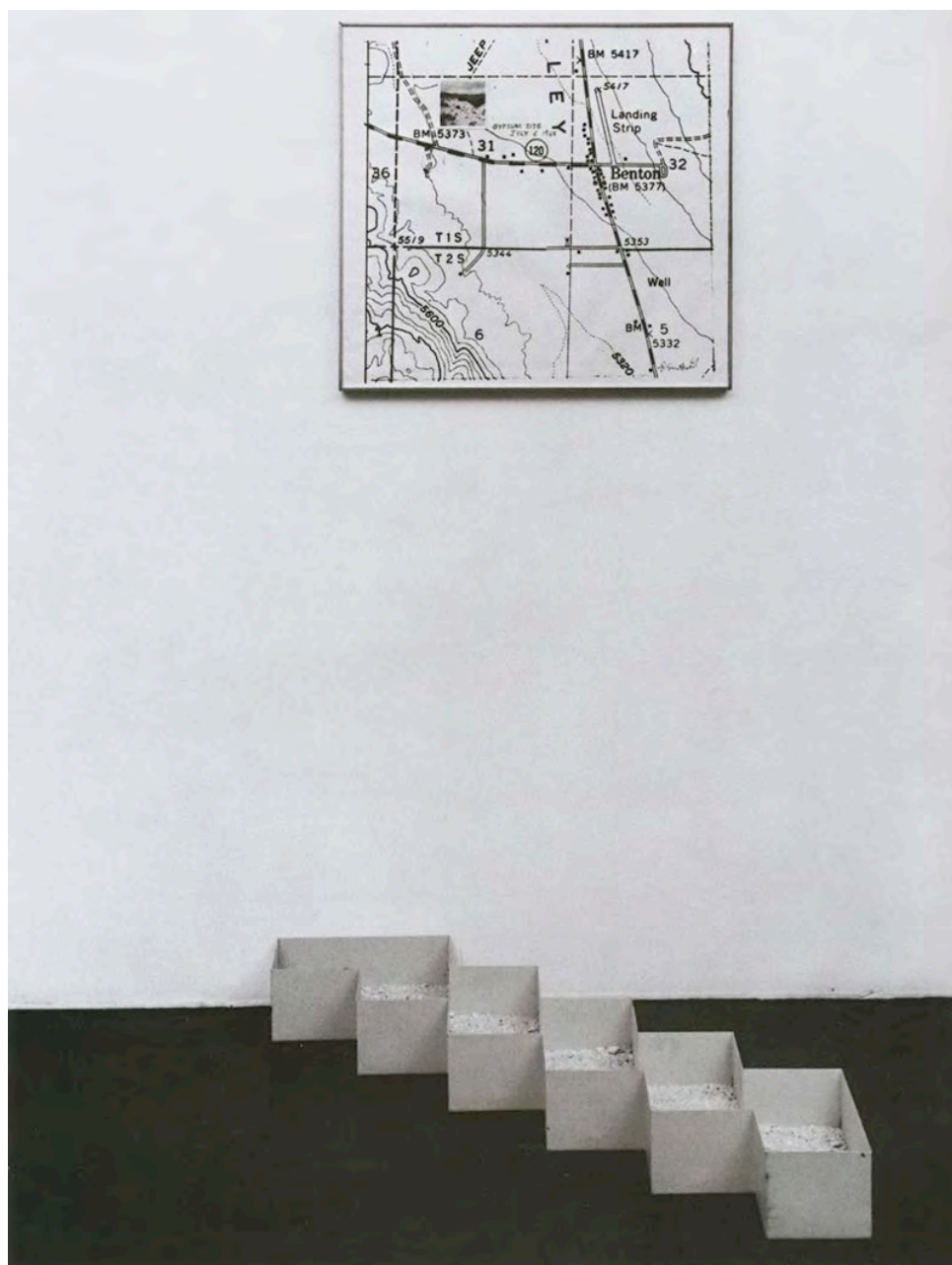


Fig.83.- Rober Smitson, *Gypsum. Non Site. Benton Ca* (1968).

En 1968, Robert Smithson creó los *site/non-site* y también elaboró un pequeño texto titulado “Una teoría provisional de los no-sitios” (*A Provisisonal Theory of Non-Sites*) en el que explicitaba las diferencias y las conexiones entre uno y otro concepto. El texto decía que cuando se dibujaba un plano o la planta de una casa o se realizaba el mapa topográfico de un lugar, uno hacía una «imagen lógica» en dos dimensiones. Esta «imagen lógica» se

⁴³⁹ GALLINAL MORENO, Ana María, *Revisión del espacio...*, op. cit., pp. 28 y ss.

diferenciaba de un cuadro naturalista o realista en que rara vez se parecía a lo que representaba. Era, en cambio, una analogía en dos dimensiones o metafórica. El *non-site* era una imagen lógica en tres dimensiones que es abstracta aunque representaba un sitio real. Mediante esta dimensión metafórica un sitio podía representar a otro sitio que no se pareciera a él. Esto es precisamente el *non-site*. Si se comprendía este lenguaje de sitios, se podía apreciar la metáfora entre la construcción sintáctica y el complejo de ideas. Entre el *site* y el *non-site* existe un espacio de significado metafórico y realizar un viaje a través de este espacio supone una gran metáfora. Cuando uno decide ir al *site* desde el *non-site* es a través de la invención, de la idea, de algo artificial. Podría llamarse “no-viaje” al trayecto que existe entre *site* y *non-site*⁴⁴⁰. El *site* sería lo significado y el *non-site* el significante.

El *site* se correspondía con la parte de la obra que habitaba el lugar. Lugares, por lo general inhóspitos y alejados de las ciudades. El *non-site* era la parte de la obra que se exponía en los lugares institucionales, museos o galerías. Esta parte de la pieza consistía en una serie de contenedores que se colocaban en la galería y que contenían materiales extraídos del *site*. La dialéctica entre *site* y *non-site* se establecía a través de fotografías o mapas que se exponían en las galerías o museos al lado de los contenedores. Decía el artista:

“El Nonsite existe como una especie de mapa abstracto tridimensional que señala un lugar específico en la superficie de la tierra. Y esto se señala con un procedimiento parecido al de hacer mapas. Y estos lugares no son destinados: son una especie de lugares apartados o zonas periféricas”⁴⁴¹.

La importancia de los mapas en la obra de Smithson procedía del descubrimiento del mapa de Lewis Carrol *The hunting of the Snarck* (1876). Era un mapa que tenía dibujados perfectamente los límites, la escala y los puntos cardinales, pero estaba en blanco. Poco después estos mapas comenzaron a transformarse en objetos tridimensionales. Smithson decía que la relación entre *site* y *non-site* era similar a la que existe entre el lenguaje y la

⁴⁴⁰ El texto forma parte de los escritos inéditos que aparecen recogidos en SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, (Ed. Jack Flam), Berkeley, California, University of California Press, 2nd Edition 1996.

<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>

⁴⁴¹ HOLT, Nancy (Ed.), *The writings of Robert Smithson*, Nueva York, Nueva York University Press, 1979, cit. en MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, op. cit., p. 198. (El texto original procede de una entrevista realizada por Paul Cummings: *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution*).

realidad. El primero englobaría lo concerniente al significado y el segundo al significante. Y ambos elementos componían la obra de arte de manera indisoluble.

Algunas consideraciones sobre el lugar

Igual que sucede con la palabra «bosque», «lugar» es un término difícil de delimitar⁴⁴². Tampoco ayuda mucho a acotar su significado el uso de otros vocablos como «espacio», «territorio», «entorno» o «sitio» que se usan como sinónimos y cuyo significado no es el mismo. El espacio denota una extensión indefinida que puede contener otras extensiones. En esta línea Platón definía en el *Timeo* el espacio como el receptáculo eterno e indestructible de todas las cosas creadas. Sin embargo, la idea aristotélica de espacio era más cercana a la de «lugar», una teoría que pervivió entre los pensadores medievales que distinguían entre *locus* (lugar), *situs* (disposición de cada cosa en su lugar propio) y *spatium* (intervalo vacío). Durante la Edad Moderna y hasta el siglo XX, el término «espacio» se usó en su sentido más extenso y se impuso a «lugar» que se consideraba más limitado. El uso del término «espacio» era más adecuado para el pensamiento científico, el afán descubridor y la expansión territorial. Incluso cuando se piensa en aquello que hay más allá de nuestro planeta se hace en términos de espacio y se habla de «conquista espacial», del mismo modo que «infinito» es un epíteto de «espacio», pero no de «lugar».

Las corrientes positivistas no tenían en cuenta que el concepto de lugar, al que consideraban eminentemente subjetivo, se pudiera tratar de una manera científica. Por otro lado, el pensamiento de corte marxista criticaba negativamente el acento idealista y lo tildaba de concepto místico o romántico. La geografía humanista, desde los años setenta, cuestionaba, a su vez, el reduccionismo de unos y otros. Ponía en valor la construcción de los paisajes que procedía de las percepciones de los poetas, los artistas plásticos y los escritores y no sólo de los datos obtenidos mediante el discurso científico. Los geógrafos humanistas rescataban la subjetividad y el valor de la reflexión del individuo como sujeto geográfico.

⁴⁴² En este apartado se hacen unas breves observaciones sobre el concepto de lugar. Aquellas que se consideran que apoyan el discurso que se desarrolla en este estudio. Pero no constituyen, en ningún caso, un análisis pormenorizado sobre esta cuestión.

La modernidad privilegiaba la historia y el tiempo y consideraba el espacio como algo inmóvil, como si fuese sólo un escenario de los acontecimientos históricos. Pero estos paisajes no son emplazamientos neutrales porque también existen porque son un reflejo de las relaciones y de la forma de ver el mundo que tiene los seres que los habitan. Robert David Sack, en *Homo Geographicus*, una obra de 1997 exponía cómo el ser humano transformaba la tierra y la convertía en su hogar al mismo tiempo que era afectado por ese entorno que había modificado. Todo ello forma parte ineludible de la experiencia cotidiana de «ser» en el mundo. El reconocimiento de esa interacción permite además generar una responsabilidad en cuanto a las direcciones éticas que deben ser asumidas para hacer que el mundo sea un lugar más habitable⁴⁴³.

Postestructuralistas y postmodernistas reclamaban la importancia del espacio y del lugar también en cuanto a que abogaban por el valor de lo local. El rechazo que ambas posiciones compartían ante el discurso unívoco de la modernidad, con centro en Occidente y un marcado afán colonizador, ponía al mismo tiempo el acento en la abolición de este centralismo y celebraba la diferencia aboliendo el relato totalitario. Se estimaba el conocimiento de lo local no como algo secundario, sino con valor de totalidad. Y lo local connota un lugar. Se rechazaban las teorías globales derivadas del pensamiento de la Ilustración al considerarlas hijas de sistemas represores o regímenes totalitarios por lo que la ponderación de lo global se transformaba en algo liberador⁴⁴⁴.

Muchas de estas cuestiones han reforzado otras que planteaba la geografía humanística y que tienen que ver con la construcción retórica del paisaje, la relevancia del cuerpo en la experiencia individual o la consideración del lugar como parte esencial de la existencia humana. Acerca del lugar se están realizando numerosos estudios en la actualidad, pero desde aquí no se puede abundar más en esta cuestión, pues desviaría demasiado el objeto de estudio. No obstante, es necesario hacer mención de algunos que se consideran fundamentales para el desenlace de esta investigación y que se pueden poner en relación con el bosque. Parten de las obras que se citan a continuación y se volverá sobre ellos en el último capítulo de este trabajo: “Construir, habitar, pensar” de Heidegger, *Space and Place: The perspective of Experience* de Yi-Fu Tuan, *Los no lugares espacios del anonimato. Una*

⁴⁴³ DELGADO MAHECHA, Ovidio, *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Unibiblos, 2003, p. 119

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 123 y ss.

antropología de la sobremodernidad de Marc Augé y el concepto de «heterotopía» que Michael Foucault desarrolló en “Los espacios otros”.

En 1951 Martin Heidegger (1889-1976) expuso por primera vez un texto titulado “Construir, habitar, pensar” en el que exploraba los límites del lugar⁴⁴⁵. Para Heidegger lugar está relacionado directamente con los conceptos de «habitar» y de «construir» que no pueden separarse. Habitar y construir son conceptos inseparables del modo en el que el ser humano está o es en el mundo. Las cosas que se construyen crean lazos con la tierra. Algo que se erige puede crear un sitio dentro del espacio, crear algo nuevo cuando aquello que se construye es un lugar. Por otro lado, sólo las cosas que son realmente lugares son capaces de dotar de sentido a un espacio. De este modo, un espacio es aquello que puede tener entidad porque ha sido «coligado» a la tierra mediante un lugar. De lo que se deduce que la esencia de los espacios procede de los lugares y no del propio espacio en sí. El hombre establece una relación con los lugares y con los espacios mediante el acto de habitar. El lugar es, de este modo, un hogar, una residencia para los hombres.

Heidegger observa también que el auténtico drama de los hombres es que, como mortales tienen que volver a buscar la esencia de ese habitar, de ser y estar en el mundo. Tienen que aprender a habitar en un mundo en el que son conscientes muchas veces de que apenas quedan sitios donde construir un lugar. Pero dentro de esa consciencia de ausencia de un suelo natal, de la falta de una patria, de ese exilio, va implícita la clave para poder avanzar. Porque, parafraseando al filósofo de la Selva Negra, es precisamente cuando el hombre toma conciencia de la ausencia de suelo natal cuando entiende que ya no hay más miseria. La falta de patria es, si se medita bien sobre ello, la única exhortación que llama a los mortales a habitar.

En 1977 Yi-Fu Tuan publicó un libro titulado *Space and Place: The perspective of Experience*, en el que indagaba, a través de los conceptos de espacio y lugar, la experiencia de vivir el hombre en el mundo⁴⁴⁶. Tuan considera el espacio en términos más amplios y más abstractos que el lugar aunque ambos conceptos se articulan entre sí. Los lugares, al igual que los objetos son los que permiten definir los espacios y también es necesaria la

⁴⁴⁵ El texto está recogido en HEIDEGGER, Martin, *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2003, pp. 199-219.

⁴⁴⁶ TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: the perspective of Experience*, London, Edward Arnold, 1979 (1977 University of Minnesota Press).

experiencia personal. De este modo el lugar es capaz de estar implicado en una realidad concreta cuando la experiencia del sujeto está presente de una manera activa y reflexiva en la que intervienen todos los sentidos. El ser humano a través de su cuerpo aporta al espacio un elemento vivo al lugar, una idea muy cercana a la que desarrolló años atrás por Merleau- Ponty en sus estudios fenomenológicos. De este modo, el espacio se va transformando en lugar a medida que va adquiriendo una definición y un significado. Porque el lugar se relaciona con la emoción y con el sentimiento de estar amparado, con la seguridad. Es una experiencia que pertenece por completo al ámbito de la intimidad, que está relacionada con emociones muy profundas y que va más allá del discurso hablado. En el lugar se hace patente y se articula la experiencia humana de vivir en el mundo.

Para que el lugar pueda desplegar todo su valor es preciso que se produzca una sintonía de intimidad entre los sujetos y el ambiente que es inseparable de una predisposición anímica de plena conciencia en la que las emociones puedan surgir y fluir. Los símbolos de intimidad cambian según cambian los contextos, pues cada cultura elabora los suyos propios. El lugar es también un elemento de referencia. En él tienen sentido y se renuevan en el presente todas las cosas que acontecieron en su seno.

A principios de los años noventa del siglo pasado, Marc Augé (1935) dio una interpretación al concepto de «no lugar» que se ha convertido en una idea inapelable cuando se habla de postmodernidad. Dice Augé:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”⁴⁴⁷.

De entre todas las consideraciones que Augé hace sobre el no lugar hay que poner el acento en las páginas que dedica al poder que tienen algunos nombres para crear no lugares. Marc Augé toma como punto de partida la distinción que hizo Michael de Certeau entre espacio y lugar. El espacio es para Certeau un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento y el lugar es un conjunto de elementos que coexisten en distinto orden. Cuando Certeau alude al no lugar lo hace refiriéndose a las cualidades negativas del lugar, a una ausencia. No lugar es entonces algo que no se puede identificar ni siquiera a través del nombre que otras personas le dieron en otro tiempo porque su significado hoy se ha perdido. Sin

⁴⁴⁷ AUGÉ, Marc, *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), (Tr. Margarita Mizraji), Barcelona, Ed. Gedisa, 2000, p. 83.

embargo, Augé da la vuelta al planteamiento de Certeau y argumenta que es necesario ese paso por los nombres aunque esos nombres contengan una ausencia puesto que es esa ausencia, ese silencio, lo que justifica el desplazamiento o el viaje hacia un lugar. Y es el movimiento que traspasa ese emplazamiento el que construye sendas de palabras y de no lugares.

Existen espacios en los que el sentimiento del individuo es el de mero espectador, y el sentido está propiamente en sentirse espectador de algo de lo que se han perdido los códigos porque el lugar antropológico, el que tenía el significado ya no está. La sensación de estar ante un paraje de estas características produce un placer extraño lleno de melancolía de algo que desaparece, que no es pasado ni porvenir. Por el contrario, existen también lugares que están sobrecargados de sentido hasta el punto de que parece que no admiten más comentarios. Esa misma saturación es un impedimento para reconocer un lugar. Pero este lugar es percibido como un no lugar al estar sobrecargados los canales de comunicación.

En muchas ocasiones, las palabras desempeñan un papel imprescindible entre el individuo y el no lugar. Por ejemplo, cuando se nombra a Tahití o a Nueva York de manera inevitable, la imaginación se dispara. La sola mención de estas localidades produce de forma inmediata una elaboración mental en el que la escucha. No sólo los nombres propios son susceptibles de producir este efecto, existen también muchos nombres comunes como crucero, balneario, montaña o bosque que encierran en sí una ingente fuerza evocadora:

“Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés. Son lo contrario del no lugar según Michel de Certeau, lo contrario del lugar dicho (del que no se sabe, casi nunca, quién lo ha dicho y lo que dijo). Aquí la palabra no crea una separación entre la funcionalidad cotidiana y el mito perdido: crea la imagen, produce el mito y al mismo tiempo lo hace funcionar”⁴⁴⁸.

Para Michel Foucault el espacio se ofrecía bajo la forma de relaciones de ubicación. La fenomenología ya había puesto de manifiesto que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío sino en uno que estaba lleno de matices que se conformaban mediante las

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, p. 99.

percepciones, los sueños o las pasiones⁴⁴⁹. Heterotopías son los espacios que poseen la propiedad de poder ponerse en relación con todas las demás ubicaciones, de modo que las neutralizan, las invierten o las contradicen.

Una de sus características es que son espacios en los que lo mítico y lo real se funden y que contestan al lugar en el que se vive. Las heterotopías también tienen la facultad de adaptarse a las necesidades de la sociedad en la que se encuentran. Una misma heterotopía puede desempeñar funciones muy distintas en distintas sociedades o en distintos momentos históricos. Por otro lado, las heterotopías pueden yuxtaponer en un mismo lugar real muchos espacios diferentes o ubicaciones que se excluyen entre ellas. En el teatro, por ejemplo, se recrean lugares que no tienen nada que ver entre sí. O el cine es capaz de crear sobre una pantalla bidimensional la ilusión de un mundo en tres dimensiones. También el jardín tiene para Foucault esta propiedad de yuxtaposición, pues su compleja simbología puede aludir tanto al paraíso perdido como al conjunto entero del cosmos.

Otra de las cualidades de las heterotopías es que son capaces de romper con la idea de tiempo tradicional y son capaces de acumular una gran cantidad de información. Las bibliotecas y los museos acumulan el tiempo de una forma que deja el presente en suspenso. Con el bosque, sucede algo similar, pues produce la ilusión de haber escapado del tiempo. De otro lado, existen otras heterotopías que parece que están abiertas, pero el simple hecho de entrar, provoca la sensación de exclusión, como lo que Ortega decía del bosque, que siempre estaba más allá de los árboles que se ven.

⁴⁴⁹ El 14 de marzo de 1967, Michael Foucault pronunció una conferencia en el Centre d'Études architecturales titulada "Des espaces autres". Se publicó más de quince años después en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre 1984, pp. 46-49. Fue traducida al español en: FOUCAULT, Michael, "Los espacios otros", (Tr. Luis Cayo Pérez Bueno), en *Astrágalo*, nº 7, sep, 1997, Madrid/Alcalá, Instituto Español de Arquitectura, pp. 83-91.

9.- LA HEGEMONÍA DE LO VERDE: EL BOSQUE MUSEO

“Sin duda nunca hay que esperar demasiado del Paraíso”⁴⁵⁰

9.1.- La búsqueda de lo salvaje

En los primeros días de septiembre de 1992 se encontró el cadáver de Christopher McCandless dentro de un autobús abandonado en algún lugar de la planicie de Alaska. John Krakauer (1954) recogió su historia en *Into the wild*, un libro publicado en 1996 que se convirtió en un *best seller* y que fue llevado al cine por Sean Penn una década después (1960) en una película con el mismo título. McCandless era un chico procedente de una familia media norteamericana que a los veinte años decidió desprenderse de todo lo material y tratar de subsistir lo más ligero de equipaje posible. Quería ahondar en el propio conocimiento y también en la idea de comunión con la naturaleza que no era posible dentro de la sociedad. Empezó un viaje que duró más o menos dos años. Al final, sus pasos le condujeron a Alaska donde pretendía vivir de lo que la tierra le diera fuera del alcance de cualquier rastro de humanidad. Quería emular a Thoreau, pero no tuvo las mismas precauciones que sí guardó el agrimensor: tener un vecino a poco más de una milla. Perdido en la mitad de la tundra, poco experimentado en la caza, con un equipamiento nada apropiado y con una actividad física que demandaba un empleo de energía muy superior a la que le proporcionaba el sustento que podía propiciarse, no tardó en morir de inanición.

La búsqueda de la esencia salvaje es uno de los lugares comunes de la cultura occidental contemporánea que canaliza el descontento de algunos de sus componentes. Pero ninguno que se sepa de los que andaban detrás de recuperar ese carácter indómito que la sociedad había asfixiado, emprendió una aventura como la del joven McCandless. En la década de los cincuenta de siglo pasado, un grupo de jóvenes que fueron denominados «Generación *Beat*», mostraba su rechazo hacia el sistema de valores establecido en los Estados Unidos

⁴⁵⁰ AUGÉ, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1977), Barcelona, Ed. Gedisa, 1998, p. 49.

en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, viviendo fuera de todo límite impuesto por el puritanismo imperante⁴⁵¹. No buscaban tampoco recobrar una improbable naturaleza ferina original ni un completo aislamiento. La conexión con lo salvaje se realizó a través de la libre experimentación con las drogas, la emancipación del sexo de toda atadura convencional, la práctica activa de la libertad que postulaban. La publicitación de todo ello era también una catarsis a través de la que canalizaban completamente el malestar procedente del entorno. Los escritores y las escritoras de la llamada “generación *beat*” abrieron unos caminos de libertad que fueron, sin duda, el germen de las revoluciones culturales del final de la década de los sesenta. Allen Ginsberg (1927-1997) proclamó que había quemado todo su dinero en un cesto de papeles, que el mundo era una gran montaña de mierda que había que coger a puñados y declaró la santidad de los genitales en uno de los versos más nombrados de *Howl (Aullido)*⁴⁵². Si se reflexiona acerca del vapuleo que esta arenga debió suponer para la mentalidad santurrona de la burguesía de postguerra, las demandas de Mayo del 68, que solicitaban la bajada de la Gioconda al metro, el regreso de Heráclito o la prohibición de prohibir, quedaban, cuanto menos, bastante diluidas.

⁴⁵¹ En ocasiones se ha querido hermanar la actividad de los escritores *beat* con un grupo de escritores y cineastas que surgió también en los años cincuenta en Gran Bretaña a los que denominaron *Angry Young Man*, los jóvenes airados. Reflejaban en sus obras la decepción de los intelectuales de la postguerra, el fraude del modo de vida burgués, que consideraban caduco. Estos no tuvieron nunca conciencia de grupo entre sí y se manifestaban a través de sus obras de formas muy dispares aunque compartían el sentimiento de fracaso del individuo frente al mundo que el sistema establecido postulaba. John Osborne, John Wain, Kingsley Amis, Harold Pinter o Alan Sillitoe son algunos de estos creadores que se han relacionado con esa calificación. Estos «jóvenes airados», no alcanzaron la intensidad transgresora y contracultural de los *beats*. En cuanto al tema que nos ocupa, la preocupación medioambiental y ecológica no fue un tema de fondo para ellos. Aunque, de forma aislada, la naturaleza aparece en algunas obras de los británicos como un refugio frente a la hostilidad del medio urbano. Este tema, centrado en la figura de Alan Sillitoe ha sido estudiado en la siguiente tesis doctoral: RUIZ PLEGUEZUELOS, Rafael, *La rebelión nace en el bosque. Una lectura ecocrítica de la narrativa de Alan Sillitoe* (Dir. Dra. Margarita Carretero González), Granada, Universidad de Granada, 2010, <http://hera.ugr.es/tesisugr/19594586>. La tesis ha sido posteriormente publicada por la Editorial Académica Española.

⁴⁵² *Howl (Aullido)* (1956) de Allen Ginsberg es una de las obras fundacionales del movimiento junto con *On the road (En el camino)* (1957) de Jack Kerouac y *The naked lunch (El almuerzo desnudo)* (1959) de William S. Burroughs.

Además de la reivindicación de la libertad sexual y de la vida sin ataduras materiales también se emprendían caminos hacia la verdad mediante el conocimiento de otras culturas, una cuestión que era ya un lugar común en el ámbito occidental desde la crisis del positivismo de finales del siglo XIX. Henry David Thoreau leía la *Bhagavad Gita* y la idea de Alma Superior de Ralph Waldo Emerson procedía de las creencias orientales. Una tema que también interesó bastante a algunos artistas relacionados con esta generación *beat*. Theodore Roszak ya advierte en los poemas tempranos de Allen Ginsberg anteriores a los años cincuenta, un “misticismo de fregadero” muy en conexión con el principio zen del lugar iluminado⁴⁵³. Bruce Alexander Cook (1932-2003) escribió en 1971 la primera crónica de ese grupo de jóvenes artistas norteamericanos que se opusieron activamente a través de su obra y su forma de vida a los valores de la tibia clase media estadounidense⁴⁵⁴. Según Cook fue uno de estos jóvenes, Gary Snyder (1930) el que realmente presentó Oriente a sus compañeros y su influencia sobre otros miembros de la generación *beat* fue mayor que la de Kenneth Rexroth (1905-1982) o la del mismo Allan Watts (1915-1973), ambos muy activos en esa época. Algunas cuestiones, como la figura del monje budista vagabundo encajaba a la perfección con el anhelo de libertad e independencia que albergaban estos jóvenes artistas. O la amoralidad del zen, que liberaba las cuestiones relacionadas con el sexo de la represión que la moral burguesa imponía.

No puede dejarse a un lado el papel fundamental de Watts en el conocimiento de Oriente. Con sólo treinta y cinco años, ya había escrito siete libros sobre zen y mística. Con diecinueve años era director de *The Middle Way*, una publicación británica de estudios búdicos y a los veintitrés director adjunto de las series *Wisdon at the East*. Se convirtió junto a D.T Suzuki (1894-1966), que fue mentor de John Cage (1912-1992), con las conferencias televisadas, sus publicaciones y sus clases en el principal popularizador del zen en EE. UU. A pesar de que a veces Watts ha podido caer en cierta vulgarización al tratar de traducir el zen y el taoísmo en términos de psicología occidental, es innegable que sus escritos han tenido la capacidad de llegar a un público muy extenso⁴⁵⁵.

⁴⁵³ ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (1969), (Tr. Ángel Abad), Barcelona, Ed. Kairós, 1978, p. 146.

⁴⁵⁴ COOK, Bruce, *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo* (1971), (Tr. Esdrás Parra), Barcelona, Ed. Planeta, 2011.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, p. 147-149.

Gary Snyder, aunque estuvo muy ligado a los *beats* (Japhy Ryder de *The Dharma Bums*, *Los vagabundos del Dharma*, de Kerouac está inspirado directamente en él), sobre todo a Jack Kerouac (1924-1969) y a Allen Ginsberg, no se considera a sí mismo miembro de esa generación (Fig. 84). Es una figura que amalgama el interés por Oriente, por la conservación del medio ambiente y por la vuelta a un modo de vida más sencillo. Snyder es, de algún modo, el equivalente de Thoreau, al que había estudiado profundamente. De forma inversa al trascendentalista, que se retiró de Concord para vivir dos años en junto a la laguna de Walden, el contacto de Snyder con la naturaleza salvaje procedía de su propio nacimiento, pues se crió en una cabaña de madera dentro de los profundos bosques de Oregón. Después estudió antropología, la mitología indígena de los pueblos originarios americanos y las lenguas china y japonesa. Viajó largos años por Asia, sobre todo por Japón donde pasó algunos años en un monasterio budista. Su obra, más que una síntesis, es una yuxtaposición que conserva plenamente la esencia de cada uno de los componentes:

“La bendición de Occidente ha sido la revolución social; la de Oriente, la penetración individual en el vacío elemental del yo. Necesitamos las dos. Ambas se hallan contenidas en los tres aspectos tradicionales del sendero de Dharma: la sabiduría (*prajna*), la meditación (*dhyana*) y la moral (*sila*)”⁴⁵⁶.

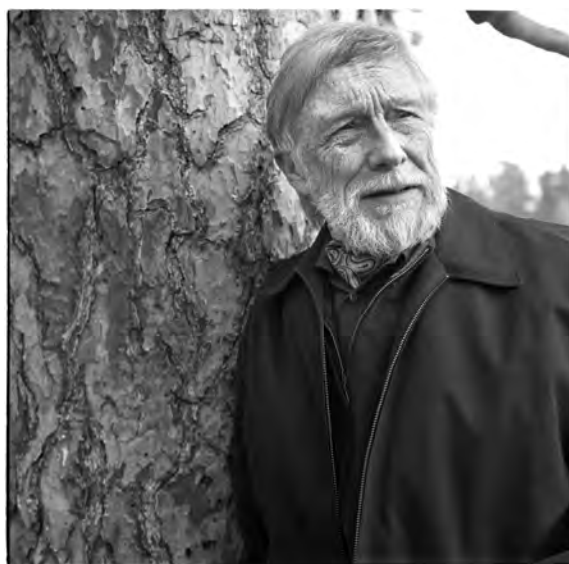


Fig.- 84 Gary Snyder en 2011.

Snyder sigue siendo un importante poeta y también un comprometido activista medioambiental. Su preocupación por la naturaleza no ha sido sólo una pose acorde con las

⁴⁵⁶ El fragmento citado pertenece a un ensayo de Snyder titulado: “Budism and the Coming Revolution” y es citado en COOK, Bruce, *La generación beat...*, op. cit., p. 34.

tendencias ecologistas que se han desarrollado hasta este momento. Su posición ante estas cuestiones recoge la esencia de la espiritualidad oriental, la sabiduría de los indios americanos y también de la tradición de la civilización occidental. Él piensa que a través del devenir de la cultura de Occidente se puede rastrear un hilo ecológicamente responsable que se detecta en los poetas románticos ingleses, en los trascendentalistas, en los Diggers del siglo XVII o en el culto a la brujería no como superchería sino como una religión fundamental de la naturaleza que existía desde el neolítico. Y cree que surgen en momentos en los que el ser humano no se siente protegido dentro de las estructuras que son construidas por el sistema establecido:

“En su verdadero sentido, creo que esto constituye otra cultura. Éstas no son instancias completamente aisladas y sin conexión que aparecen al azar, sino un rasgo básico y fuerte que fluye bajo la cultura occidental y sale a la superficie de vez en cuando. Creo que ahí hay una continuidad. Y la razón de que surja a tiempo en este preciso momento es porque ahora la gente se siente amenazada. En esto está implicado el instinto de conservación”⁴⁵⁷.

Todos estos aspectos a los que se refería Snyder que caminaban semiocultos de forma paralela a la cultura comienzan a ser revalorizados desde distintas plataformas de la vida cultural a partir de los años sesenta del siglo pasado. No sólo lo salvaje sino lo primitivo de otras culturas y también de la propia comienzan a tener una consideración diferente en el ámbito intelectual. No hay que olvidar que en 1962, Claude Lévi-Strauss sacó a la luz *El pensamiento salvaje*. Una obra que conmocionó el ámbito de la antropología tradicional. Defendía el valor de la magia como forma de conocimiento y de los mitos como medios de reflexión actual, una cuestión esta última que desarrolló también en *Mito y significado* en 1972. Trataba también de acabar con el concepto de «superación» que colocaba de manera automática el pensamiento primitivo como un estadio inferior al domesticado. Proponía que el pensamiento salvaje acompaña siempre al hombre, ya fuera el hombre contemporáneo o el hombre antiguo y era una parte del mismo que no podía ser ni cultivada ni domesticada para ser traducida en rendimiento. El pensamiento salvaje, la magia o los mitos servían para explicar el mundo moderno en condiciones de igualdad con el pensamiento científico aunque no fueran por el mismo camino. Con estas ideas se enfrentaba a las teorías dominantes de pensadores como Lucien Levy Bruhl que consideraban que las bases del pensamiento domesticado eran más evolucionadas que las

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 39.

primitivas. Lévi-Strauss trataba de demostrar en su estudio que las estructuras de pensamiento utilizadas por unos y otros eran las mismas.

A partir de los años sesenta se asiste a una recuperación de los mitos. Se vuelve a poner en valor la capacidad mítica de organizar las relaciones dentro de la sociedad. Si se pensaba que la Tierra y toda la comunidad humana estaban en un serio peligro, el poder integrador que tenía el mito se veía como un antídoto. Joseph Beuys fue uno de los artistas que abogaban por el acercamiento a la cultura mítica, aunque dejando aparte cualquier connotación nostálgica, y sin abandonar los logros del progreso moderno. No acude a la ingenuidad utópica para proponer una unión entre el hombre y la naturaleza, porque consideraba que este era un asunto que había de ser resuelto mediante la combinación de uno y otro.



Fig. 85.- Ana Mendieta, *Tree of life* (1979).

En la obra de muchos de los artistas que comenzaron a trabajar con la naturaleza desde los años sesenta se advierte un importante peso de lo ancestral y un deseo profundo de indagar en el simbolismo que se albergaba detrás de cuestiones míticas. El discurso de Giuseppe Penone (1947) está marcado por un afán casi animista de fusión con el entorno, con una búsqueda de alcanzar una solidaridad perdida cercana al pensamiento primitivo. Otros, como Ana Medieta (1948-1985) investigaron en esa dirección incidiendo en la faceta antropológica del arte (Fig. 85). Beuys era un profundo conocedor de las tradiciones

chamánicas, Wolfgang Laib (1950) se interesó por las de los aborígenes australianos y Hamish Fulton por las de los indios americanos. Lothar Baumgarten (1944) exploró la experiencia de lo primitivo en los últimos años de la década de los setenta durante una estancia en la Amazonía. Vivió cerca de año y medio entre los yanomami, una de las etnias que tienden a desaparecer debido al desarrollo de los estados modernos en los que se asienta su territorio.

Uno de los mayores hitos en la Historia del Arte de las últimas décadas estuvo constituido por la polémica y ya legendaria exposición *Magiciens de la Terre*. La muestra se llevó a cabo en el Centro Pompidou y en la Grande Halle de la Villette simultáneamente. Fue comisariada por Jean-Hubert Marin en 1989, que colocó en el mismo escenario (el del arte occidental) obras procedentes de muy diversos lugares del planeta. Las propuestas de Marina Abramovic, Cales Oldenburg, Nam June Paik, Juan Muñoz o Louise Bourgeois se exhibían al lado de artistas tribales procedentes de los lugares más remotos. Las obras de los artistas no occidentales se exponían cara a cara con las de creadores consagrados por la cultura hegemónica de Occidente. Provocó muchos debates a nivel internacional acerca de la identidad, del etnocentrismo y de la jerarquía cultural. Trataba de mostrar la universalidad del acto creativo mediante la muestra de arte contemporáneo (puesto que todos los artistas que participaban estaban vivos) de las distintas zonas de mundo.



Fig. 86.- Michael Heizer, *Tumuli Effigy* (1983-1985).

La obra que presentó Richard Long en esta exposición recreaba los círculos, laberintos y espirales de procedencia celta. El uso de estas formas ancestrales es una constante en su obra del mismo modo que Walter de Maria sentía fascinación por las líneas de Nazca y los *Túmulos efígies* (1983-85) en Buffalo Rocks de Heizer mantienen una evidente vinculación formal con las construcciones megalíticas (Fig. 86). El aspecto ancestral de los monumentos megalíticos está también presente en piezas como el *Observatorio* (1977) de Morris, o el *Malecón espiral* (1970) de Smithson. Smithson conocía la obra de Lévi-Strauss y sus apreciaciones acerca de que el progreso más que alejar al hombre contemporáneo de la prehistoria, lo que hacía era acercarle. El antropólogo coincidía en una concepción de tiempo cíclico similar a la que se aprecia en estas obras citadas. Entender el tiempo como una variable cíclica permitía la interpretación de la historia a través de la superposición de épocas que estaban cronológicamente muy alejadas⁴⁵⁸.

Colette Garraud se hace eco de las palabras de Barnett Newman cuando dice que el arte primitivo se ha convertido en el sueño romántico de nuestra era. Como si de alguna forma, el hombre ancestral fuese un mediador entre nuestra cultura y el entorno natural. Y aunque la mayoría de los artistas prefieren situarse dentro de perspectivas más cercanas al materialismo, negando cualquier tipo de actitud espiritual, siguiendo con el argumento de Garraud, de fondo parece existir una idea de naturaleza que anima a estos creadores. Algo que más que una creencia imprecisa pues remite a una entidad. Una idea de naturaleza que, como apuntaba Clément Rosset, no pertenece al dominio de las ideas sino al del deseo:

“El pensamiento animista entonces, precisamente porque es fundamentalmente extraño a nuestra cultura, puede ofrecer un modelo teórico y especulativo de apertura sobre el mundo natural, una vía de escape a la identidad percibida como una reclusión dentro de los límites del cuerpo [...] estas periferias, piel, párpados puede que fascinen tanto a Penone porque son a la vez superficies sensibles, receptivas al mundo, e irreductibles obstáculos a la fusión. Sin duda, el final de las creencias ha situado al hombre en un insostenible sentimiento de finitud y la búsqueda de una relación empática con la naturaleza, a través de modelos primitivos, aparece entonces como una posible, pero tan precaria, «reparación»”⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ RAQUEJO GRADO, Tonia, *Land Art*, Madrid, Ed. Nerea, 1998, p. 19.

⁴⁵⁹ GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993, p. 73.

9.2.- La irrupción del pensamiento ecologista

En 1855 el biólogo alemán Ernst Haeckel acuñó el término «ecología» para designar la ciencia de la economía, de los hábitos, de las relaciones mutuas entre los organismos. El término fue de uso corriente entre los especialistas del ámbito anglosajón a partir de los años treinta del siglo pasado, se usó en torno al concepto de ecosistema y se fue transformando en lo que hoy se conoce como ciencia ecológica o ecología propiamente dicha. Ecología no es lo mismo «ecologismo» o «pensamiento ecologista», que derivan del un movimiento en pro de la defensa de los recursos naturales del planeta que se produjo a partir del final de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX.

En el ámbito del ecologismo no existe un pensamiento unívoco, al contrario, hay una amplia gama de criterios desde los más progresistas a los más conservadores. Uno de los rasgos que son más comunes es un intento de «regreso» que unas veces es a lo sagrado de la naturaleza y otras veces a un primitivismo que abarca, a su vez, otra amplia gama de opciones. El mundo en el que habita el ser humano está plagado de «ecos»: eco-turismo, agricultura ecológica, viviendas ecológicas, eco-feminismo, ecoanarquismo. La lista es extensa y abarca desde aquellas que implican a comunidades enteras como a las que suponen una experiencia individual.

Otra de las cuestiones que está presente muchas veces cuando se habla en términos «eco» es la cualidad de santidad mística que se otorga a la naturaleza. Este es un punto que ha criticado de forma incisiva Fernando Savater en su *Diccionario filosófico*, la transformación de lo ecológico en el equivalente a una religión coactiva:

“Lo importante realmente no es salvar ciertos recursos o especies naturales que necesitamos, sino humillar al hombre —más específicamente, la hombre *moderno* y *occidental*— y ponerle en sus sitio, es decir, bien abajo del sabio orden natural al que debe someterse. A este planteamiento lo llamé hace tiempo *ecolatría*, para distinguirlo de la ecología (que es *logos*, es decir: instrumento racional humano) y subrayar su disposición mística, semejante a la que ha impregnado para mal a tantos movimientos revolucionarios durante nuestro siglo. Como siempre ocurre en la prédicas religiosas conminatorias, lo que está en juego en este nuevo culto no son las ofensas a Dios o la Naturaleza (invulnerables por definición), sino la soberbia humana que no se pliega a los mandatos de lo sobrehumano: lo nocivo es la libido de los hombres, la libido de conocer, de dominar y de sentir, es decir, la libido de *actuar sin pactar otros esquemas que los pactados entre los*

proprios hombres. El designio de respetar nuestro entorno natural porque sin duda nos conviene es ya en sí mismo un pecado de impiedad antropocéntrica”⁴⁶⁰.

Como si el pensamiento ecológico hubiese venido a ocupar lugares que las religiones o las ideologías dogmáticas van dejando vacíos. Se produce también un proceso de asimilación religioso pues existe un pecado: el hombre está destruyendo su hábitat natural; un castigo: ha sido desterrado del entorno que fue su hogar; un paraíso: los pocos resquicios de naturaleza virgen que persisten deben ser preservados a toda costa; una redención o perdón: con un cambio de actitud y a través del esfuerzo, el ser humano puede salvar la Tierra; y una recompensa que se traduce en una posibilidad tan lejana como el Más Allá de poder habitar un lugar infinitamente mejor.

El pensamiento ecologista puede considerarse, en cierto modo, heredero de la actitud liberalizadora que alcanzó su punto álgido en Francia en 1968. Aunque la revolución tuvo un trasfondo más social que medioambiental, llevaba implícito el germen de insatisfacción que caracterizó los comienzos del ecologismo. No hay que olvidar que en esos años se estaba desarrollando el movimiento hippie y comenzaban a proliferar distintos movimientos pacifistas que proponían un regreso a lo primitivo, hacia formas de vida más en contacto con la naturaleza. Al tiempo que muchos intelectuales occidentales se interesaban por la filosofía y las culturas orientales.

El movimiento ecológico muestra a veces una dimensión admonitoria y algo apocalíptica. Uno de los primeros gestos en este sentido se encuentra en el libro de Rachel Carson de 1962 titulado *Silent Spring* (*La primavera silenciosa*), un libro que era una advertencia sobre los efectos que los pesticidas ejercían sobre el medio ambiente y, sobre todo, de qué forma afectaban a las aves. En 1968 el Club de Roma nacía bajo la preocupación de los cambios que la acción humana estaba teniendo sobre el planeta. Un año después lo hacía *Friends of the Earth* que, en un principio estaba centrada en cuestiones antinucleares. Diez años después surgía *Greenpeace* en tierras canadienses. En el año 1972 tuvieron lugar dos acontecimientos que fueron cruciales para la aparición del movimiento ecológico. Por una parte, el Club de Roma pidió un informe al MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts) que se tituló *Los límites del crecimiento* y estaba dirigido por Donella H. Meadows. Se trataba de una simulación informática que recreaba el desgaste ecológico derivado del crecimiento exponencial de la población mundial y el consiguiente agotamiento de los

⁴⁶⁰ SAVATER, Fernando, *op. cit.*, p. 269.

recursos limitados. La idea de que los recursos de la tierra eran limitados y de que había que controlar el crecimiento, se iba convirtiendo en un paradigma.

En ese mismo año, 1972 se celebró en Estocolmo la Primera Cumbre de la Tierra o Primera Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente. Durante este acto, se elaboró la Primera Declaración de Principios en la que se establecían las directrices en relación a cómo debían ser las actuaciones que se realizaran en beneficio del entorno. Maurice Strong, el secretario general de la conferencia, encargó a la Agencia Canadiense de Desarrollo Internacional la preparación de una ponencia que corrió a cargo de la economista Bárbara Ward y del biólogo René Dubos. La ponencia se titulaba: “Una sola Tierra. Cuidado y preservación de un pequeño planeta”. En ella se volvía a incidir en la idea de que los recursos que proporcionaba la Tierra no eran suficientes para garantizar el desarrollo igualitario del planeta en su totalidad. Fuera del edificio en el que se estaba celebrando la cumbre, miles de jóvenes también coreaban al unísono: “¡No tenemos más que una Tierra!”, grito que fue la consigna que dio comienzo al movimiento ecológico.

En estos años fue también cuando surgieron las primeras publicaciones periódicas cuyo pensamiento se alineaba con los presupuestos de protección ambiental que empezaban a tomar cuerpo entre sectores cada vez más amplios de la población. Edward Goldsmith fundó en 1970 en Gran Bretaña *The Ecologist*, una revista que fue una de las principales plataformas del pensamiento ecologista. Uno de sus textos más emblemáticos fue *A Blueprint for Survival* que salió en 1972 como edición especial, se publicó después como libro y llegó a vender 750.000 copias. En él se abogaba por una forma de vida más sencilla y se ponía en evidencia cómo las comunidades más pequeñas eran menos perniciosas en términos de daños al medio ambiente. En Francia tuvo también una excelente acogida la primera revista dedicada a esta materia, *La Gueule ouverte* que, en su primera edición en 1972 llegó a vender 70.000 ejemplares.

Estas publicaciones que tenían un corte más radical convivían con las ideas de muchos pensadores que, desde distintos ámbitos, también acusaban en sus disertaciones los ecos de esa vuelta a lo natural que poco a poco se estaba insertando. Por ejemplo, el discurso de Ivan Illich (1926-2002) se dirigió sobre todo de forma reprobatoria hacia las principales instituciones del sistema: la medicina, el trabajo carente de creatividad, la voracidad consumista del sistema capitalista y, sobre todo, proponía la desescolarización ante la ineficacia de los modelos de educación que se habían impuesto en Occidente. Desde el

sector de la economía J. K. Galbraith, Barry Compton o E. F. Schumacher, manifestaron abiertamente la incidencia negativa que la tecnología estaba desempeñando en la sociedad capitalista. Una de las obras de este último, *Small is beautiful* (1973) se ha considerado como el libro sagrado económico del ecologismo. Schumacher incidía en la idea de austeridad a la hora de emplear la tecnología y abogaba por moverse dentro de unos parámetros más modestos y más acordes con la escala humana.

De forma paralela, algunos descubrimientos científicos aportaron su grano de arena en esta dirección de pensamiento. Uno de los que más trascendencia ha tenido ha sido la Hipótesis de Gaia, ideada por el científico independiente James Ephraim Lovelock en 1969 y publicada una década después. Esta teoría postulaba que la Tierra se comportaba como un todo, como si fuese en sí misma un organismo que poseía un mecanismo autorregulador y cualquier alteración de este equilibrio podía poner en peligro su existencia. Desde ese momento no han cesado todo tipo de argumentos catastrofistas acerca de cuestiones que afectan desde los ámbitos más domésticos como los niveles de contaminación en las ciudades, en las playas a otros más generales como el efecto invernadero, el desastre de Chernobil o la deforestación masivas de los últimos bosques primarios.

El papel que desempeña la ONU, desde las Cumbres de la Tierra, sienta las bases para promover un desarrollo sostenible y trata de regular y controlar, aunque no siempre lo consigue, todo aquello que tiene que ver con la protección del medio ambiente a nivel mundial. Uno de los espacios que más se han protegido desde las Naciones Unidas en las últimas décadas han sido los bosques. En 1992 se celebró en Río de Janeiro la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, de la que surgió la *Declaración de principios sobre los bosques* que, aunque no tenía en un principio carácter vinculante, dio lugar años después a la creación del Foro de las Naciones Unidas sobre los bosques por parte del Consejo Económico y Social. Desde este órgano intergubernamental se promueve la gestión justa de los bosques y se busca el compromiso político de los estados para lograrlo.

El afán por proteger el medio ambiente y la preocupación por la conservación de la naturaleza también alcanzó la escena política. Desde los últimos años de la década de los setenta se fueron consolidando en toda Europa los partidos “verdes” que, en algunos países como Francia o Alemania, llegaron a ser fuerzas políticas de gran peso. El artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) fue un activo militante de este partido en Alemania durante

algunos años al final de la década de los setenta. En el año 1979 se presentó como candidato al Parlamento Europeo, con poco éxito. Poco después se desvinculó del partido porque consideró que había perdido la frescura que lo había impulsado y que había caído en la misma actitud convencional de las demás fuerzas políticas.

Pero la preocupación social de Beuys no se agotó con este desengaño, su figura es un punto de encuentro entre el arte, la conciencia ecológica y el acuerdo político. Su obra, sobre todo en los últimos años acusa una actitud comprometida y un afán de concienciación encaminado a la defensa de la naturaleza y los problemas medioambientales. Su producción además mezcla esta dimensión social con lo antropológico, lo alquímico y lo chamánico. El chamanismo de Beuys está exento de nostalgia y de primitivismo y es más una manera de obrar que una creencia en lo sobrenatural. Fue un gran lector de Hölderlin, de Novalis y de los demás románticos alemanes y, como ellos, creía que el interés por la naturaleza trascendía las fronteras de lo meramente científico. El positivismo científico le parecía una posición ante el mundo incompleta y que no conducía a ninguna parte. Busca entonces un pensamiento global y holístico que sea capaz de reconciliar la naturaleza y la cultura, las ciencias y los mitos. Y piensa que esto sólo es posible llevarlo a cabo a través del arte.

El arte, para Joseph Beuys no se reducía a la relación tradicional artista-pieza-espectador. Para él la creatividad estaba implícita en cada hombre, consideraba que cada hombre era un artista y que la creatividad en sí era tanto una vía para la realización personal como un medio de compromiso con el planeta. El arte tenía, por tanto, la capacidad de cambiar el mundo. Sus acciones artísticas estaban destinadas a este fin, a sensibilizar al público en las cuestiones ambientales. Una de las más emblemáticas fue *7.000 robles*, que presentó en la Documenta VII de Kassel en 1982. Esta experiencia supuso una verdadera campaña ecológica que se canalizaba a través del arte.

Esta acción consistía en plantar siete mil robles en la zona urbana de la ciudad de Kassel. Colocó en la plaza que está enfrente del Museo Fridericianum una pirámide enorme formada por siete mil columnas de basalto de ciento veinte centímetros de alto. Por cada árbol plantado se retiraba una columna de la pirámide y se colocaba junto al roble, con la idea de que la pieza artística hecha con las columnas fuera desapareciendo para transformarse en una verdadera escultura viva con la participación activa del espectador, pues eran los propios ciudadanos los que ejercían la acción de plantar el árbol.

La obra operaba más allá de la mera mejora de la ciudad, exigía la puesta en práctica de que en realidad todo hombre era un artista al tiempo que implicaba a los ciudadanos en una protección activa del medio ambiente. El árbol elegido fue un roble, una especie con una gran carga simbólica entre los antiguos. Es el árbol mítico de los druidas, estaba consagrado a Zeus en Dodona y es el más representativo del acervo cultural europeo. Beuys consideraba que los árboles y los animales tenían que tener derechos y en los últimos años de su vida les agradeció su existencia porque pensaba que sufrían por los hombres. El árbol, material vivo, se ponía en confrontación con el basalto, uno de los materiales más utilizados en el arte escultórico desde la antigüedad. Se hermanaban de este modo, naturaleza y cultura. Carmen Bernárdez Sanchís ha hecho referencia a esta confrontación como una puesta en escena de la típica polaridad beuysiana entre lo cristalino (roca) y lo orgánico (árbol). Frente a la dureza de la escultura, la plasticidad de lo natural. La piedra que procede del centro de la tierra y a él remite y el árbol que crece de forma vertical y se yergue hacia el cielo⁴⁶¹.

9.3.-El bosque se transforma en museo

La supremacía del color verde

La difusión y la popularización del pensamiento ecológico han favorecido la alta estimación que ostentan los parajes naturales verdes sobre otros paisajes. Aunque la mayoría de ellos son emplazamientos muy tocados por la mano del hombre, las selvas y los bosques son los lugares que mejor simbolizan la idea de naturaleza sin mancillar y son los espacios en los que la utopía contemporánea se torna verosímil. Así sucede con *Ecotopía*, una novela de Ernest Callenbach (1929-1912) publicada en 1975. Describe una sociedad ecológica ideal en todos los ámbitos (económico, social, industrial) que se configuró a través de un rígido aislamiento de los territorios correspondientes a California, Oregón y Washington del resto de los EE. UU. de América. Los trasportes son eléctricos o se traslada la gente en bicicleta porque allí no hay coches. No existen los excedentes en la producción ni la plusvalía, hay un reparto equitativo de las tareas y el tiempo libre suficiente para poder atender a la

⁴⁶¹ BERNARDEZ SANCHÍS, Carmen, *Joseph Beuys*, Guipuzcoa, Ed. Nerea, 1999, p. 33.

realización personal. Pero Ecotopía tiene también sus sombras, unas que se manifiestan a través de luchas entre jóvenes guerreros de forma periódica que sirven para canalizar la violencia, y otras mediante lo hacen por medio de la segregación, la existencia de guetos en los que habitan negros e hispanos. Sin embargo, el papel que juega la naturaleza en esta utopía contemporánea es fundamental, y así se lee en el capítulo titulado “En los grandes bosques de Ecotopía”:

“Porque el verdadero amor de los Ecotopianos es el bosque, al que atienden con gran diligencia y que se ocupan de conservar en el estado de equilibrio que requieren sus principios. En este sentido, pueden presumir de haber logrado el éxito en su campaña de devolver a la naturaleza a su situación natural”⁴⁶².

Los ecotopianos son grandes reforestadores y sus bosques no son monocultivos sino que están compuestos por diferentes especies. De ellos sacan papel, madera y materiales plásticos que han desarrollado sus científicos. Los habitantes de este estado ideal cuando se construyen una casa han de hacer lo que llaman el “servicio forestal”, que consiste en darle al bosque la misma cantidad de madera de la que van a necesitar para construir su morada. Cuando tienen que talar un árbol lo hacen con un respeto casi religioso, pues profesan una reverencia a las plantas cercana al primitivo culto al árbol. Se facilita la reproducción espontánea de los bosques hasta el punto de que muchos de ellos se han vuelto inaccesibles y salvajes. El verdadero logro de los ecotopianos ante la naturaleza es que han conseguido, como se señalaba antes, devolverla a su estado natural. Así se han redimido creando un paraíso en el punto más extremo de Occidente.

La utopía de Callenbach está basada en el respeto riguroso del entorno natural más que en otra cuestión de carácter social o político. Todo lo marca la relación con el entorno. Un entorno en el que los bosques desempeñan una función primordial, son «el verdadero amor» de los habitantes de Ecotopía. Son el elemento que representa el conjunto de la naturaleza, un verdadero símbolo vivo al que además se ha conseguido devolver a su estado originario. Esta parece ser una obsesión muy frecuente en nuestros días desde hace algunas décadas. Hoy decir «ecología», pronunciar el prefijo «eco-» o hablar de medio ambiente despierta de inmediato ensoñaciones en verde. El verde es uno de los colores fetiche de nuestros días para elaborar los más dispares reclamos publicitarios.

⁴⁶² CALLENBACH, Ernest, *Ecotopia. The Notebooks and Reports of William Weston*, Berkeley/California, Banyan Tree Books, 1975, p. 58.

El *greenvertising* o marketing verde es una tendencia en publicidad que cada vez acapara mayor atención. Los espectadores están muy receptivos a todo aquello que sea respetuoso con el medio ambiente. En parte porque existe una conciencia social cada vez más arraigada en este sentido y en parte por liberar ese sentimiento de culpa tan imbricado en la cultura occidental. Los hombres se sienten depredadores de unos recursos que son, además, limitados. Pero ello también ha proliferado el *greenwashing*, un tipo de publicidad engañosa que coloca un filtro verde para hacer parecer respetuoso con el medio ambiente un producto que no lo es. Son verdes el Corte Inglés, Bankia, Benetton, Movistar, Iberdrola, incluso McDonald's ha virado al verde. El verde expresa una amplia gama de aspectos positivos: armonía, frescura, crecimiento, fertilidad, serenidad, estabilidad, esperanza, limpieza, seguridad y sobre todo, naturaleza:

“«lo verde» como una abstracción cromática que tiende a reducir y a homologar infinidad de variantes bajo un mismo nombre, y cuyas resonancias tienden a vincularse a algunas ideas que se asocian con *Naturaleza*, especialmente cuando el color verde aparece en esa otra *Naturaleza* que es el paisaje urbano (...) remite a esa primera *Naturaleza*, legitimándose con la asociación. La adquisición, consumo y uso «simbólico» de esos productos o discursos verdes nos permitirá «ser verdes»(...)

Ser verdes significa, pues, ser naturales, pero no ser naturales de cualquier manera, (...) significa ser naturales vegetales, frescos, limpios, sanos, humildes, pacientes, civilizados, racionales, ecologistas, obedientes, productivos, masculinos, esperanzados en que ser verdes, que es lo que hay que ser, como horizonte y como «norte», nos llevará a un futuro mejor. No queda otro remedio que ser verdes”⁴⁶³.

Si se unen todos los componentes culturales que habían ido sedimentando en el imaginario colectivo para componer la idea de bosque, se agrega el factor ecológico, el publicitario y se añade la democratización del factor turístico, el resultado es un Center Parc. Marc Augé dedicó en 1997 un capítulo entero de su libro *El viaje imposible...*, al análisis de la experiencia que tuvo él mismo al visitar uno de estos espacios. Un Center Parc es un complejo turístico cuyas instalaciones se insertan en zonas boscosas, muchas veces en parques naturales de algunos países europeos (Francia, Alemania, Países Bajos o Reino Unido son algunos de los países que albergan estos lugares de ocio). Existe uno en Inglaterra que ha llegado a ocupar un lugar tan emblemático como el Bosque de Sherwood, el hogar del legendario Robin Hood. Los Center Parcs tienen tiendas de regalos, de

⁴⁶³ SABORIT, José, “Ser verde”, en ALBELDA, José; SABORIT, José, *La construcción...*, op. cit., pp. 277 y ss.

alimentos, restaurantes, spas, incluso en algunos de ellos, hay enormes burbujas dentro de las cuales se ha recreado un escenario tropical, con vegetación lujuriosa, playa de mentira, y olas artificiales que aparecen sinuosas cada quince minutos exactos.

Marc Augé relata con una fina ironía la que fue su experiencia como etnólogo, dentro de uno de estos parques situado en Normandía. Augé, buen conocedor de las tierras tropicales, de su fertilidad en cuanto a la presencia de insectos, de sus lluvias torrenciales y sus playas llenas de corales que cortan como navajas afiladas, no las recordaba tan idílicas como que aparece dentro de la amable burbuja con su río falso y sus toboganes de plástico. En el exterior, bajo los árboles, todo resulta próximo y reconocible: los bungalows escondidos entre la fronda, las familias que recorren los caminos en bicicleta, las tiendas, los restaurantes con karaoke, las mujeres preparando la mesa para comer, alguien que va leyendo el periódico o una pareja de japoneses despistados. Y un dato revelador: nadie hace fotografías porque todos se sentían como si estuviesen en su casa. En un Center Pack, los visitantes sienten que están en un lugar «verdadero», con su plaza pública, su capilla y sus casas de verdad. Todo ello en mitad de una naturaleza salvaje con carteles que recuerdan que uno debe estar atento a los insectos y las serpientes que también son de verdad.

Dice Augé que para que este milagro se vuelva realidad es precisa la complicidad de los hombres. Y la clave está en el juego. Las familias que acuden a estos lugares de vacaciones juegan y su juego es como el de los niños que hacen que son médicos, terroristas, príncipes o vampiros. El culmen de la experiencia dentro de estos bosques hiperhabitados es entregarse al disfrute de la «creencia por procuración». Esta creencia funciona del mismo modo que aquella que mantiene vivo a Papá Noel generación tras generación. Para hacérselo creer a los niños los padres fingen creer. De este modo, al mismo tiempo que fingen rescatan su propia infancia y a través de ese fingimiento, los niños, a su vez, creen. Es una creencia circular en algo que no existe. Así, en los Center Parcs se vive una experiencia fingida que quiere ser real dentro de un bosque en el cual lo ficticio no se puede distinguir de lo verdadero, o como observa Augé, muy acorde con el pensamiento de Wilde, lo real copia a la ficción:

“En Center Parcs se ha dado un paso más: no existe otra realidad que no sea la decoración. (...) Esta manera de poner como espectáculo lo real, este paso a lo ficcional, que elimina la distinción entre la realidad y la ficción, se extiende por todo el mundo. (...) Center Parcs es un pequeño trozo de bosque normando penetrado por la todopoderosa ficción; representa

el futuro de nuestras regiones; a los turistas no se les ocurrirá la idea de llegarse hasta la Creuse o hasta el Morvan hasta el día en que puedan descubrirlos a través de las categorías de la ficción en un parque como el de Normandía o el de Sologne. (...) Center Parcs representa el futuro de Europa (...) Esta expansión sólo se detendrá el día en que (habiéndose hecho ficticio el conjunto del mundo desarrollado) los centros de distracción ya no puedan hacer otra cosa que reproducir la realidad, es decir, la ficción. En un sentido genérico, Center Parcs es el futuro del mundo”⁴⁶⁴.

Alain Roger, en su *Breve tratado del paisaje* denunciaba abiertamente la obsesión por el verde en los paisajes como si fuera un valor en sí mismo. Culpaba también de forma directa a los ecologistas y defensores del medio ambiente. Consideraba que en numerosas ocasiones se primaba el valor biológico o lo clorofílico, que remite a la vida, sobre el valor estético, algo fundamental en el paisaje. Un paisaje no tenía por qué ser una gran lechuga o una sopa de acedera. Lo verde, en sí mismo, no es nada, sino «verdolatría»⁴⁶⁵. Años después escribió un texto en el que ampliaba este concepto en un libro titulado *Bréviaire de la verdolâtrie*⁴⁶⁶. Se refería con ironía a una supuesta fealdad del color verde, una percepción que era compartida por escritores y artistas como Baudelaire, Goncourt, Flaubert o Charles Cros que además de ser el inventor de la fotografía en color, era un corrosivo escritor que sentía una profunda malquerencia por el color verde.

La animadversión de Roger hacia el verde está matizada en algunos casos y su valor cromático puede ser también un valor estético. No pasa por alto que en muchos de estos casos los mismos ecologistas «verdólatras» son los que han preparado el terreno para que la mirada artística descubra nuevos paisajes como pantanos, ciénagas o humedales. Son los que han sabido dirigir la mirada dándole un nuevo sentido a parajes que no eran considerados dignos de poner en marcha una experiencia paisajera. Del mismo modo, incide en el valor paisajístico de los bosques, espacios dominados por el verde pero que son indudables productos de la doble artealización.

⁴⁶⁴ AUGÉ, Marc, *El viaje imposible...*, op. cit., pp. 58-59.

⁴⁶⁵ ROGER, Alain, *Breve tratado...*, op. cit. p. 143.

⁴⁶⁶ ROGER, Alain, RUIZ, Dom, RUIZ, Jean-Paul, *Bréviaire de la verdolâtrie. Suivi de: Vertiges*, Saint- Aulaire, JP Ruiz, 2004. Esta publicación es un libro de artista que aporta un texto inédito en parte de Alain Roger al que acompañan 132 pinturas realizadas con pigmentos extraídos de 132 plantas que corresponden con las 132 veces que la palabra “verde” aparece escrita en el texto.

<http://horizonpaysage.org/modules/xfsection/article.php?articleid=3>

La artealización *in visu*, fruto del trabajo de poetas, escritores, fotógrafos, pintores y artistas en general. La artealización *in situ* la elaboran los técnicos forestales que componen los bosques limpiando, repoblando, de una forma casi artística y haciéndolos parecer lo más natural de la naturaleza. Pone el ejemplo de Fontainebleau que es una obra de los artistas y como tal forma parte del patrimonio del país del mismo modo que un museo. La conmoción que produce en los hombres contemplar la destrucción de los bosques (incendios provocados o catástrofes naturales) hace comprender también que la mirada que se tiene hacia estos espacios sea a la vez, ecológica y estética. Que la belleza no se da por sí sola, que precisa de canales culturales, como los que propicia el arte por ejemplo pero también necesita en la misma medida el trabajo y la vigilancia de los hombres.

Hacia un modelo integrador

En este texto, publicado unos años después del *Breve tratado...*, Roger parece haber suavizado su encono con las cuestiones medioambientales. Previamente, en esta obra de 1997 abogaba de manera rotunda por la separación clara entre los conceptos de paisaje y medio ambiente. Para argumentar la lógica de esta escisión remitía a la procedencia de ambos términos. El medio ambiente viene de la ecología y el paisaje, como ya se ha visto es un concepto que lo hace del arte. Pensaba el filósofo francés que la conversión de ambas disciplinas lo que hacía no era otra cosa que reducir el paisaje simplemente a su zócalo natural. Y si bien la articulación de ambos términos no era en sí algo indeseable, sí consideraba necesario pasar previamente por la disociación de los mismos y dejar claro que el paisaje no es en ningún caso un asunto científico. De esta confusión Roger culpaba a Tansley que con su teoría de los ecosistemas definía de manera integradora la relación de los seres vivos con su entorno.

Roger se enrocaba en su posición pidiendo que alguien le demostrara que podía existir una ciencia de lo bello y que también le hiciera ver que lo bello era cuantificable en unidades de medida estéticas equivalentes a las que se usaban para medir en los estudios geográficos o ecológicos. Sin embargo, la ciencia como recoge María Novo en el artículo que abre el libro *Arte y Ecología*:

“ lleva más de un siglo avanzando en un cambio de paradigma que ha sido definido por Popper (1996) como un *tránsito de los relojes a las nubes*, es decir, de una ciencia mecanicista que se ocupaba de los fenómenos reversibles a una ciencia que acepta y negocia con el azar y lo indeterminado, la incertidumbre, el pensamiento borroso (...)”⁴⁶⁷.

El camino que ha seguido en las últimas décadas el arte que vuelca su discurso en la naturaleza, hace que no sea muy fácil trabajar desde la escisión de las disciplinas. Aunque muchos artistas no ejercen de militantes del pensamiento ecológico, el contenido y la incidencia de sus obras hacen que las cuestiones del ámbito artístico se fundan con lo ecológico irremediabilmente. Frente a la especialización, que tendía a separar y a discriminar unas materias de otras creando, en muchas ocasiones territorios de profundos desencuentros, parece estar surgiendo una tendencia que propende a un conocimiento holístico e interdisciplinar. A una amalgama de elementos que surgen del mestizaje. O mejor, como concibió Édouard Glissant, desde la «criollización» que es un mestizaje consciente de sí mismo.

En 1990 el filósofo Edgar Morin (1921) publicó *Introducción al pensamiento complejo* y desarrolló este concepto que había lanzado Henri Laborit (1914-1995). Edgar Morin piensa que el mundo en el que vivimos genera problemas que son cada vez más complejos. Por tanto, un conocimiento parcelado que no ahonde en las relaciones entre el individuo y su entorno desde muy diferentes disciplinas no será capaz de ofrecer soluciones favorables para la superación de obstáculos. Después de haber escindido durante mucho tiempo de manera tajante lo científico de lo humanístico, hay que emprender caminos que establezcan conexiones entre las distintas especialidades. Aceptando también que la ficción generada desde el arte es una parte de la cultura que puede modificar el planeta⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ NOVO VILLAVARDE, María, “El diálogo Ciencia/Arte: Una vía integradora para abordar la crisis ambiental global”, en RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José María (Ed.), *Arte y Naturaleza*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, p. 34. El libro recoge la investigación abordada desde una perspectiva transdisciplinar que durante tres años han llevado a cabo los miembros del I+D (HAR2011-3678) *Arte y Ecología: estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados*.

⁴⁶⁸ RAQUEJO, Tonia, “La ficción en la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra”, en RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José María (eds.), *Arte y Ecología, op. cit.*, pp. 57-92

Bosque versus desierto

Una conocida frase mal atribuida a François-René de Chateaubriand dice: “Los bosques preceden a las civilizaciones, los desiertos las siguen”⁴⁶⁹. El desierto dispara ensoñaciones arqueológicas. No es descartable la posible influencia del cine de aventuras en la elaboración de un imaginario que, ante la imagen del desierto desnudo, hace imaginar espejismos y ciudades enterradas bajo la arena, vestigios de un tiempo pretérito y lejano a la civilización actual. El desierto es una imagen muy frecuente en el arte contemporáneo. Para Jean-Christophe Royoux más que frecuente es inherente. Como si fuese un recuerdo constante del naufragio del proyecto de la modernidad. Para los artistas del *land art* era una manera de ver la naturaleza como una página en blanco al abrir el espacio de la galería al paisaje. La galería, el «cubo blanco», como la denominó Brian O'Doherthy, era considerada como ese espacio en el que se deja de ser humano y no queda más que el espectador de cartón piedra con su mirada incorpórea⁴⁷⁰. Un lugar que aísla y aleja de la historia, que amputa las relaciones del arte con la vida real y que “también podría considerarse como una encarnación alegórica del desierto”⁴⁷¹.



Fig. 87.- Michael Heizer, *City*, (2014).

⁴⁶⁹ LE BOT, Jean-Michel, “Contribution à l’histoire d’un lieu commun: l’attribution à Chateaubriand de la phrase «les forêts précèdent les peuples, les deserts les suivent», en *Socio-Logos* (Revue publiée par l’association française de Sociologie), n° 7, 2012, <http://socio-logos.revues.org/2634>, (Consulta: 13/07/2014).

⁴⁷⁰ O'DOHERTHY, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Tr. Lena Peñate Spicer), Murcia, CENDEAC, 2011.

⁴⁷¹ ROYOUX, Jean-Christophe, “Alegorías del desierto. Reflexiones sobre un motivo recurrente en el arte actual”, en *Los tiempos de un lugar* (catálogo exposición 23 enero – 29 marzo 2009), Huesca, CDAN/Fundación Beulas, 2009.

La mayoría de los artistas norteamericanos de *land art* trabajaron en los grandes desiertos de América del Norte. Las obras más emblemáticas de estos creadores están situadas en parajes desolados: el *Malecón espiral* (1970) de Smithson en la orilla del Lago Salado de Utah, un paraje frío y desértico; el *Campo de pararrayos* (1977) de Walter de Maria, en el desierto de Nuevo México; los *Túneles solares* (1969-70) de Nancy Holt en el desierto de Utah o *Doble negativo* (1969-70) y *City* (1972-2015) en el desierto de Nevada (Fig. 87). Jean-Paul Brun ha observado que estas obras, que resultan agresivas para la Tierra-Madre, al estar situadas en el desierto:

“remiten al mito de la naturaleza salvaje, la *Wilderness*, a los *Pioneros* en la *Frontera*, en el centro mismo de la identidad cultural de América. El mito es exhumado nuevamente, por razones identitarias, por los actantes de la Contracultura de los años 1950 y 60 (*Beat Generation, Hippies, New Left...*)”⁴⁷².



Fig. 88.- Passaic Smithson Smithson on a sand box in Passaic in 1968. (Fotografía de Nancy Holt).

⁴⁷² BRUN, Jean-Paul, “El *land art*, una nebulosa de prácticas sociales de creación entre gigantismo y fragilidad”, en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHÂTEAU, Dominique, (Ed.) *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Ed. Laertes, 2006, p. 129.

Mas no siempre el desierto está en lugares áridos. Smithson, por ejemplo, sentía predilección por los que consideraba “panoramas cero”. En un texto titulado “Los monumentos de Passaic”, que publicó en *Artforum* en 1967 describe las visiones que tiene en esta ciudad de una zona en la que se iba a construir una autovía. Percibe los materiales de construcción como si fueran ruinas al revés. Es la inversión de la ruina romántica, pues no era una edificación que caía después de haber sido fabricada sino que crecía hasta la ruina según se iban levantando, lo cual producía una sensación profunda de no pertenencia a ese territorio. Las siguientes palabras corresponden a la descripción de uno de estos monumentos que fotografió:

“El último monumento era una caja de arena o la maqueta de un desierto. Bajo la luz mortecina de la tarde de Passaic, el desierto se convertía en un mapa de desintegración y olvido infinitos. Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente, y sugería la disolución hosca de continentes enteros, la desecación de océanos. Ya no había bosques verdes y altas montañas; lo único que existía eran millones de granos de arena, un vasto depósito de huesos y piedras convertidas en polvo”⁴⁷³.

Si los artistas pioneros de la línea americana sintieron una especial inclinación por colocar sus propuestas en lugares lejanos e inhóspitos, la mayoría de los que han seguido trabajando en espacios naturales lo hacen en “parques, jardines, bosques turísticos, lugares creados o controlados por el hombre en una correcta escenificación de lo verosímil”. La escenificación de lo verosímil a la que se refiere Albelda es la que tiene lugar en espacios en los que sea posible proyectar por parte del espectador, una ficción de naturalidad. De este modo se pueden ir contemplando las obras durante un paseo tranquilo. El caminante va descubriendo las piezas sin sobresalto dado que la escala de las obras ha renunciado a la monumentalidad para no interferir en la percepción del entorno. De modo que la principal reivindicación es la experiencia del propio «lugar». Un lugar que puede ser natural o simular naturalidad pero que funciona a la perfección como una metáfora de la naturaleza. “Esta aceptación callada, a través de la cual se valida como lugar natural el espacio ajardinado, supone la defunción definitiva de la necesidad de peregrinar hacia lo salvaje”⁴⁷⁴. Perejaume en su libro *El paisatge és rodó*, cuenta la obsesión que tenía el pintor Joaquim Mir cuando estuvo en Mallorca por recoger en sus cuadros puntos de vista que

⁴⁷³ SMITHSON, Robert, “A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey” (“The Monuments of Passaic”, en *Artforum*, December, 1967), en HOLT, Nancy, *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, pp. 52-57.

⁴⁷⁴ ALBELDA José; SABORIT, José, *La construcción...*, op. cit., p. 149.

nadie hubiera reflejado antes. Llegó a trabajar colgado de las rocas del Torrent de Pereis y a buscar vías de acceso a los lugares cada vez más difíciles. Ya no existe necesidad de escaparse a lo salvaje porque se superpone la idea de naturaleza original e intocada con la imagen de un espacio verde domesticado que remite a la misma de una forma verosímil y aceptada plenamente.

Este tipo de espacios, parques de esculturas, centros de arte y naturaleza o jardines de museos y fundaciones son cada día más frecuentes. De iniciativa pública o privada ofrecen un escenario frondoso para disfrutar de la experiencia artística. En muchos de estos sitios las obras no tienen que mantener forzosamente un diálogo con la naturaleza. Este es el caso, por ejemplo del Centre D'Art en Kerguéhennec en Bretaña, Wanas Park, en Suecia o del parque asociado al Museo Köller-Müller, en los Países Bajos, conviven esculturas de Auguste Rodin, Claes Oldenburg, Jean Dubuffet o Carl Andre, cuya base conceptual no tiene nada que ver con la relación arte y naturaleza, con otras como el *Bosque sagrado* de Ian Hamilton Finlay o el *Haya de Oterlo* de Giuseppe Penone, que buscan una reflexión acerca de la relación del hombre con la naturaleza (figs. 89, 90 y 91).

Otros de estos espacios sí buscan una absoluta fusión entre la obra y el entorno y además se inscriben estrictamente en la relación entre el arte y la naturaleza, matizada por una cierta intención ecológica. En esta línea se trabaja, por ejemplo, desde Grizedale Forest Park, posiblemente el lugar en el que por primera vez los escultores operaban directamente con el paisaje en Inglaterra (Fig. 92). El bosque de Grizedale es un sitio con una fuerte carga histórica pues las raíces de su memoria se hunden en la leyenda. Fue declarado Parque Nacional en el siglo pasado y es, desde 1977, uno de los referentes emblemáticos en el diálogo arte y naturaleza. Las piezas que aquí se encuentran son generalmente *site-specific* pensadas para estar en comunión con el bosque y también con el contexto social y cultural de la zona, un medio en el que predominan los materiales piedra y madera.

Otro proyecto que emplea exclusivamente la materia que ofrece el bosque es Sculpture in Woodland dentro del bosque de Devil's Glen. Es propiedad de Coillte, una empresa estatal que se dedica a la explotación forestal. El bosque combina especies autóctonas con otras introducidas. El proyecto artístico surgió del deseo de sus gestores de incrementar el conocimiento del bosque y de la madera como material artístico funcional. Los artistas

pueden acceder mediante invitación o concurso. Aquí también se combina la faceta educativa y existen programas pensados para involucrar a la comunidad local. Los



Fig. 89.-Louise Bourgeois, *Maman* (1999), Wanas Park.



Fig.

90.- Mary Sibande , *Let slip the dogs of war* (2015), Wanas Park.



Fig. 91.- Olafur Eliasson, *Pared de cuasi ladrillo*, 2003.



Fig. 92.- Sally Matthews, *Wild Boar Clearing* (1986-1989), Grizedale Forest Park, Cumbria, England.

estudiantes realizan talleres en los que aprenden a conocer el entorno forestal al tiempo que producen también sus obras de arte con los materiales que han recogido en el bosque.

En esa misma línea se trabaja en Arte Sella en el sur de Italia, en el Centre D'Art de Vassivière-en Limusin en Francia o en Tickon en el sur de Dinamarca (figs. 93 y 94). Es este un proyecto que surgió en 1990, como una iniciativa del artista Alfio Bonanno, la historiadora Gertrud Købke Sutton y el poeta Vagn Lundbury. El proyecto, que no tiene ánimo de lucro, invita a los artistas a residir en el parque. El criterio de selección se basa en la capacidad de dialogar con el entorno. Prima el respeto a los ciclos de la naturaleza frente a la pervivencia de las obras. Son estos, emplazamientos en los que lo que predomina es la presencia del propio lugar, que es lo que se pone en valor. Espacios en los que además, predomina lo orgánico frente al carácter mineral que es el protagonista del desierto⁴⁷⁵.

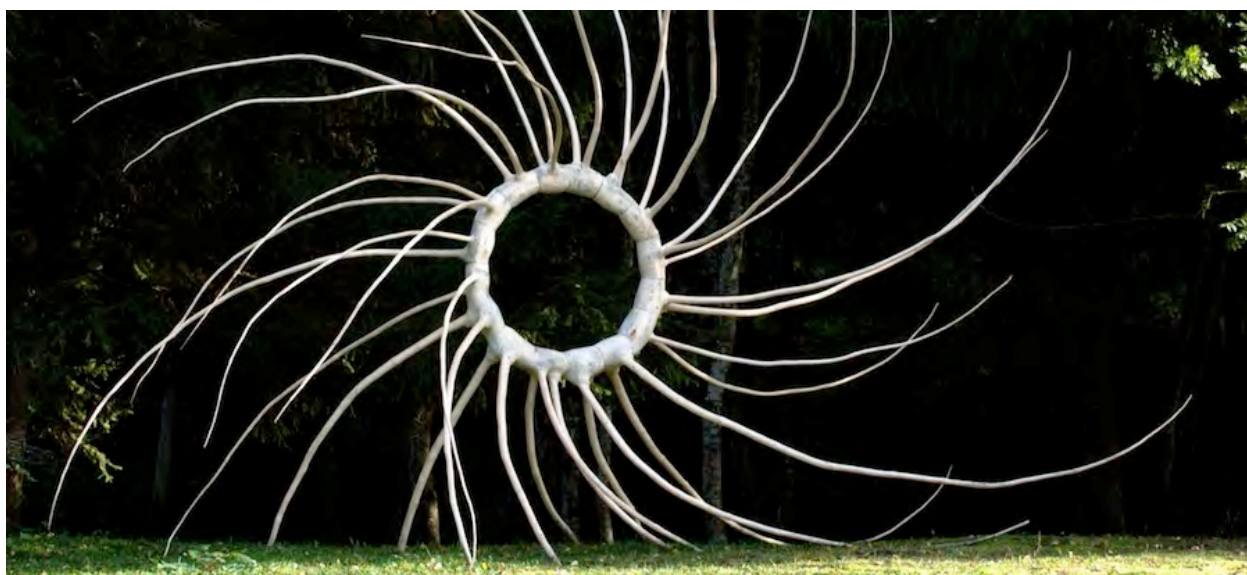


Fig. 93.- François Lelong, *Il sole* (2008), Arte Sella, Malga Costa.

Los bosques comenzaron a convertirse en museos desde que empezaron a instituirse en los estados las figuras de las Reservas o de los Parques Nacionales. Como se indicó en el capítulo anterior, en el apartado correspondiente al bosque de Fontainebleau, Denecourt le escribía al emperador que las bellezas del bosque habían de ser consideradas no como suelo de explotación sino como las galerías del máspreciado museo. Así ha denominado

⁴⁷⁵ La lista de parques de esculturas y centros de Arte y Naturaleza es muy extensa, puesto que proliferan en cualquier parte del mundo. La Fundación Montenmedio ha publicado una guía que recoge los principales parques de esculturas y centros de Arte y Naturaleza que hay en Europa. BLÁZQUEZ, Jimena, *Arte y Naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*, Madrid/Vejer de la Frontera, Documenta Artes visuales/ Fundación NMAC, 2006, p. 174.

Bernard Kalaora al bosque, el «museo verde» en un libro que recoge el fruto de las investigaciones de su tesis doctoral⁴⁷⁶. Un lugar que al igual que los museos son marcos de memoria en la que se ubican datos que son útiles para el presente. Bosques que han dejado de ser caóticos y enmarañados y se muestran limpios, luminosos, tan cuidados y tan protegidos que generan una atmósfera más afectiva que hostil aunque lleven implícita (tanto ellos como sus metáforas ajardinadas) la idea de naturaleza incólume y salvaje.



Fig. 94.- Mikael Hansen, *Organic Highway*, (1995), Tickon, Langeland, Dinamarca.

⁴⁷⁶ El estudio de Kalaora se inscribe en el ámbito de la sociología y se centra en el bosque de Fontainebleau y se circunscribe al ámbito del ocio. Compara la apreciación de la naturaleza con la capacidad de estimar una obra de arte. En esta valoración, que es subjetiva, es un privilegio que sólo está al alcance de aquellos que tienen los medios simbólicos para poder degustar un paisaje. Según la concepción del concepto de obra de arte según Baudrillard, en un sistema socio-económico regido por la ley del valor y la división social del trabajo, lo que determina el cambio es una lógica del estatus y de la diferencia y se produce una jerarquización de los objetos. Hay un proceso dentro del sistema de consumo en el que existe un tipo específico de valor, que es el valor-signo. Junto con la posesión de los canales de significación discurren también actitudes de dominio. De este modo, el bosque se convierte en un bien simbólico y las conclusiones de Kalaora respecto a la experiencia del bosque se resume en los tres puntos siguientes:

- El consumo del bien Forestal responde más que a satisfacer una necesidad de verde, de sol, de reposo, de naturaleza a una lógica social de prestigio, de distinción y de apariencia.
- La distribución del bosque, lejos de atenuar las desigualdades sociales, las multiplica (pues paradójicamente, mientras en los planes urbanísticos aumentan los proyectos de zonas verdes, los bosques están cada vez más en manos privadas).
- El consumo del bien Forestal no revela tanto una necesidad vital sino una obligación social y cultural. Es el rango social lo que determina el valor del objeto.

KALAORA, Bernard, *Le musée vert...*, op. cit., pp. 289-293.

10.- TOCANDO EL BOSQUE

“Nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente que una dedicación exclusiva al espíritu puro”⁴⁷⁷.

10.1.-El bosque de al lado

Llevar a cabo una experiencia en busca de la naturaleza intocada como la que condujo a la muerte a Christopher McCandless, ni siquiera se le ocurrió a H. D. Thoreau, el padre del salvajismo contemporáneo, que podía llegar a Concord desde su cabaña y volver en el día. Tampoco quedan en el mundo lugares sin hollar por más que esta idea anime la imaginación de muchos de los habitantes del mundo civilizado. El viaje hacia lo «exótico» como ha escrito Estrella de Diego, si es que existe, es siempre transitorio. Siempre se regresa porque además, en el mundo actual de la globalización y de las telecomunicaciones se tiene la extraña sensación de haberlo abarcado todo. Lo salvaje, lo exótico está excesivamente próximo y elaborado en demasía por la cultura occidental⁴⁷⁸.

Los parques de esculturas o centros de arte y naturaleza aún estando fuera de la ciudad son perfectamente accesibles y se encuentran generalmente bien comunicados y señalizados para el público visitante. También es llamativo el hecho de que muchos de los artistas que han trabajado en el bosque no se han trasladado a lugares remotos. Al contrario, han elegido espacios cercanos a su lugar de residencia que además les resultan familiares. Ian Hamilton Finley y James Pierce construyeron sus respectivos jardines, *Little Sparta* y *Pratt Farm*, en terrenos de su propiedad. Aunque estos jardines no se parecen formalmente sí tienen algunos puntos en común. Son espacios que están ligados a la historia y que abren vistas tanto al entorno circundante como a la memoria. *Little Sparta*, sofisticado y complejo es la materialización de una reflexión erudita sobre el paisaje. *Pratt Farm*, más rústico, se inspira en un jardín paisajista y se instala en un terreno que alterna bosquetes y

⁴⁷⁷ VALÉRY, Paul, *Piezas sobre arte* (Tr. José Luis Arántegui), Madrid, Antonio Machado Libros (Colección: *La balsa de la Medusa*), 2005, p. 99.

⁴⁷⁸ DIEGO, Estrella de, *Quedarse sin lo exótico*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1999.



Fig. 95.- Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Museo d'Arte Moderna di Bologna.

praderas a la orilla del río Kennebec, en Maine. Se aparta del refinamiento del jardín inglés para sumergirse en facturas como *Suntreeman* o *Earth woman*, más cercanas al arte primitivo que a las fábricas neoclásicas.



Fig. 96.- Giuseppe Penone (1968), *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Garesio.

No fue un jardín sino el bosque de su pueblo el que se convirtió en el escenario de algunas de las primeras obras de Giuseppe Penone. Penone es hijo de campesinos y creció en Garessio, una pequeña población piemontesa. En 1968, con poco más de veinte años, se fue al bosque que había al lado de su casa y realizó *Alpi Marittimi*, una obra compuesta de varias acciones, que es una reflexión sobre el crecimiento de los árboles como materia fluida susceptible de ser modelada. Utilizó también su propio cuerpo en una confrontación de diferentes temporalidades: el tiempo del árbol y el tiempo del hombre. La primera de estas acciones que realizó fue *Continuera a crescere tranne che in quel punto* (figs. 95 y 96). Si alguien agarrara un árbol con su mano y no se moviese en años, el crecimiento del árbol se vería modificado por la presión ejercida en el gesto. De este modo, colocó una reproducción de su propia mano en bronce alrededor del tronco de un árbol joven. Con el tiempo, el árbol

ha envuelto la mano dentro de su materia y en el futuro quedará totalmente inserta en el corazón del tronco, en un abrazo eterno entre el árbol y hombre:

“Siento la respiración de la floresta, oigo el crecimiento lento e implacable de la madera, modelo mi respiración sobre la respiración vegetal, percibo el deslizamiento del árbol alrededor de mi mano apoyada en su tronco. El cambio de relación temporal vuelve fluido lo sólido y sólido lo fluido. La mano se hunde en el tronco del árbol que por la velocidad de crecimiento y la plasticidad de la materia es el elemento fluido ideal para ser plasmado”⁴⁷⁹.

Penone estaba familiarizado con el espacio de bosque en el que intervino pues estaba a poca distancia de su casa algo que el artista valoraba como una ventaja: “Escogí un terreno a orillas de un río porque era de fácil acceso y no estaba totalmente perdido en el bosque”⁴⁸⁰. La misma actitud que empujó al joven Andy Goldsworthy (1956) a actuar durante algunos meses de 1976 en el bosque de Alwoodley, un lugar cercano a Grove Farm, la granja en la que trabajaba (figs. 97 y 98). Es probable que el interés que suscitó en él esta zona, como indica Tina Fiske, procediera de la corta distancia a la que estaba de su lugar de residencia. Este gesto también anticipaba una de las características que se convertirán en un lugar común en su obra: la creación de «lugares conocidos»⁴⁸¹. *Pine tree bent released* y *Bracken thrown* realizadas entre abril y mayo de 1976 constituyen dos de sus primeras obras efímeras al aire libre. La primera consistía en tirar de un pino para después soltarlo y la segunda en lanzar helechos sobre las copas de los árboles. Con los movimientos físicos que tenía que realizar para llevarlas a cabo Goldsworthy penetraba en el espacio y dejaba también una leve impronta en él. Al igual que en los *Alpi Maritimi* de Penone hay de fondo una voluntad de construir lugares, por medio del contacto, que antes no existían a través de las intervenciones artísticas. Goldsworthy elabora así (mediante las acciones de golpear, saltar o lanzar elementos del bosque) un «lugar practicado» según la denominación de Michel de Certeau (el espacio es un cruce de elementos que están en movimiento), aunque sin el afán narrativo que estaba presente en las piezas de Penone. “Por tanto, golpear,

⁴⁷⁹ FERNÁNDEZ CID, Miguel, *Giuseppe Penone 1968-1998*, (catálogo de la Exposición 22 enero- 4 abril de en el Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, pp. 47-48.

⁴⁸⁰ GRENIER, Catherine, *Giuseppe Penone*, (Exposición Centre Pompidou, 21 abril- 23 agosto, París, 2004; Caixaforum, 10 octubre- 16 enero, Barcelona, 2005), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004, p. 135.

⁴⁸¹ FISKE, Tina, “Andy Goldsworthy: «Fui al bosque»”, en PARREÑO, José María; FISKE, Tina (textos), *En las entrañas del árbol* (Exposición 2 octubre 2007- 21 enero 2008, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid), Madrid, Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 27.

arrojar, soltar y saltar se convierten en ejemplos del yo, vividos como tal en el espacio que nos rodea”⁴⁸².



Fig. 97.- Andy Goldsworthy, *Pine tree bent released*,(abril 1976), Alwoodley, Grove Farm.



Fig. 98.- Foto Goldsworthy, *Bracken trow*, (abril 1976), Alwoodley, Grove Farm.

⁴⁸² *Ibíd.* p. 29.

En los años siguientes Goldsworthy siguió operando en bosques, a veces creando situaciones físicas y psicológicas difíciles. En ellas implicaba los límites de su propio cuerpo que a veces se confundían con los del espacio y los de la acción misma. Entre 1976 y 1984 intervino en Alwoodley en Leeds, Heber's Ghyll Wood y Middleton Wood en West Yorkshire, Robert Hall Wood en Lancashire y Swindale Beck Wood en Cumbria. Lejos de buscar espacios virginales, sus creaciones se inscriben en zonas cercanas a los lugares en que él vivía y eran probablemente "el tipo de emplazamiento más «artificial» del que podía disponer para trabajar"⁴⁸³. Eran sitios cercanos a las zonas urbanas y pertenecientes al entorno cultural de las ciudades, colindantes con granjas, pueblos o fincas, que estaban plantados para satisfacer las necesidades del entorno y el artista trabaja con ellos más como un elemento unido a la historia del campo que con la ensoñación de lo ancestral.

Ash Dome (1977) en Cae'n-y-coed, en el Norte de Gales, es la primera obra de plantación que realizó David Nash (1945). Es una obra a la que el escultor se siente ligado de una manera muy íntima pues las tierras en las que plantó la cúpula de fresnos, que aún siguen creciendo, las heredó de su padre. En un claro del bosque plantó veintidós árboles formando un círculo de veinte metros de diámetro. Los ha ido podando e injertando a lo largo de los años para que lleguen a formar una bóveda vegetal (figs. 99 y 100). A diferencia de otros creadores que realizan sus obras en lugares muy alejados de su hogar y sólo se llevan la fotografía, como Heizer o Richard Long (que ha sido un referente para Nash) él necesitaba permanecer largo tiempo junto a su escultura. Desde el punto de vista conceptual, uno de los aspectos más importantes es que el artista se había comprometido a estar mucho tiempo cerca de la pieza:

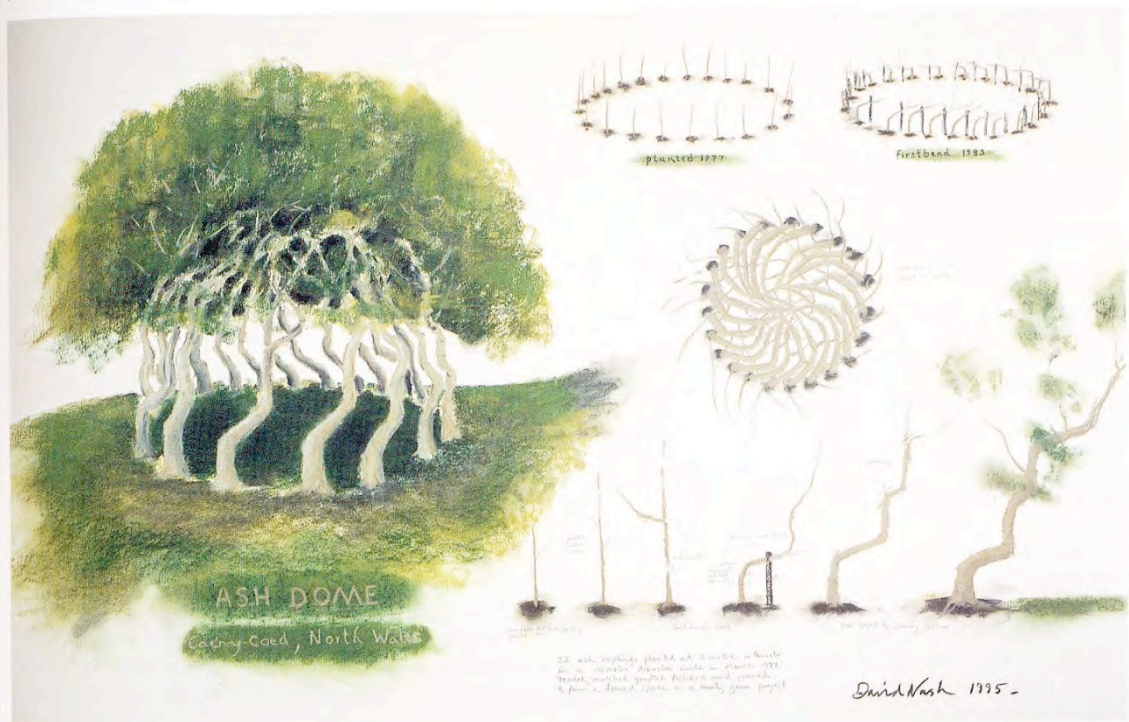
"Yo pensé que, en mi caso, especialmente cuando hago algo que está plantado, he de estar ahí. Tengo que comprometerme a permanecer con la obra. Por tanto, éste es un proyecto de treinta o cuarenta años. Muy diferente de muchas de las otras obras efímeras. Sólo funcionará si yo permanezco allí"⁴⁸⁴.

Conecta de este modo las raíces familiares con el bosque cercano y establece un compromiso duradero con los árboles que ha plantado y, cuyo crecimiento sigue guiando. Se trasladó a vivir cerca de su bosque porque, de este modo, atendía mejor a los requerimientos de su actividad como artista. Pero Nash no es el único artista que vive en el

⁴⁸³ *Ibíd.* p. 32.

⁴⁸⁴ GRANDE, John K., *Diálogos Arte-Naturaleza*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005, p. 34.

Ash Dome (1995),
pastel on paper.



17

Fig. 99.- David Nash, *Ash Dome* (1995), dibujo.



Fig. 100.- David Nash, *Ash Dome* (1977-), Caen-y-coed.

bosque, también Adolfo Schlosser (1939- 2004), cuya infancia trascurrió en un área forestal de los Alpes, al sureste de Austria, vivió mucho tiempo en Bustarviejo, un pueblo al pie de los bosques de la sierra madrileña. Nils Udo (1937) también pasó su infancia rodeado de bosques y sus primeros trabajos están vinculados al paisaje boscoso de la Alta Babiera, lugar de residencia habitual del artista. Patrick Dougherty (1945) se crió en los bosques de Carolina del Norte. Agustín Ibarrola (1930) pintó el *Bosque de Oma* cerca de Kortezubi al que se desplazaba desde su caserío y la casa de Perejaume (1957) está en un bosque cercano a Sant Celoni.

Para la mayoría de estos autores el origen de su relación con el bosque está en sus recuerdos de infancia. Así es también para Alan Sonfist (1946), que se crió en el sur del Bronx. Como el protagonista de la novela de Alan Sillitoe, *La soledad del corredor de fondo*, Sonfist se refugiaba de la violencia en la que estaba inmerso el barrio en un bosque de abetos que no estaba demasiado lejos de sus casa. Entre el número 180 de la Calle Este y Boston Road había un pequeño paraíso. Un parque en el que se podían ver zorros o venados y en el que Sonfist recogía semillas, hojas o piedras. Desde niño se fue gestando en él un profundo amor a la naturaleza que desembocó en la potencia que la naturaleza ha tenido posteriormente en su producción artística:

“Mi arte comenzó en los fuegos de las calles del sur del Bronx, a finales de los años cincuenta, cuando yo era niño. Bandas y montones de perros salvajes vagaban por las calles en las que yo me crié. El barrio era un paisaje de hormigón, no de árboles. El río Bronx, que dividía a las dos bandas principales, también protegía un bosque que se conservaba en su estado original. Ese fue mi santuario en mi infancia. La violencia humana no entró en el bosque: era mi catedral mágica. Yo faltaba al colegio para pasar todo el tiempo posible en aquel bosque y reponer mi energía, mi vida. El bosque se convirtió en mi vida y en mi arte. (...)El bosque que yo veía en mi infancia acabó destruido y cubierto de cemento. Ese fue el final de mi bosque y el principio de mi arte”⁴⁸⁵.

La infancia de Miguel Ángel Blanco (1958) estuvo también relacionada de manera muy estrecha con la Sierra de Guadarrama. Su padre y su abuelo fueron forestales y él acudía a menudo a una casa que tenían sus padres en Cercedilla, en el Valle de la Fuenfría. A esta casa se retiró en 1980 y allí estuvo viviendo muchos años en busca de un lenguaje artístico propio y del sentido de su propia existencia. Se alejó de Madrid de manera voluntaria y de toda la cultura artística del momento para aprender del bosque alejado de cualquier

⁴⁸⁵ GRANDE, John K., *Diálogos...*, op. cit., pp. 279 y 283.

convencionalismo de moda. Rechazando también cualquier tipo de enseñanza académica emprendió un camino autodidacta que no se limitaba al estudio de las técnicas artísticas. A través de la vida en el bosque se interesó tanto por la botánica, la biología o la farmacopea como por la literatura o la historia. Allí surgió la idea de la que es, como *Ash Dome* lo es para Nash, la obra de su vida, la *Biblioteca del bosque*, que comenzó a formarse en el año 1985 y sigue creciendo a día de hoy⁴⁸⁶.

También regresó a Yorkshire, su tierra de origen, para pintar sus bosques y colinas David Hockney (1937). Después de encontrarse en un punto muerto en Los Ángeles, instalado en una vida que ya no le satisfacía, y a las puertas de cumplir setenta años volvió a casa para reencontrarse con su paisaje. De alguna forma, también para empezar de nuevo pues comienza a pintar al aire libre y con colores al óleo, algo que no había hecho hasta entonces. Quiere además experimentar la visión directa del entorno sin utilizar ningún tipo de prótesis visual y para elaborar una restitución topográfica de las imágenes⁴⁸⁷. Explora el espacio que va a pintar y se entrega a la experiencia del lugar, pues Hockney piensa que trabajar al aire libre emancipa al artista del exceso de pensamiento. En el estudio se piensa pero en el lugar es cuadro surge sin apenas haber pensado en él, sin distraerse con la reflexión. Allí sólo ve una parte ínfima del bosque, casi no puede ver al mismo tiempo el paisaje y el cuadro que está pintando porque la distancia es tan corta que tiene una visión miope que le fuerza a sumergirse en el espacio y en el tiempo que el ambiente le marca. Es estar en el presente de forma plena, lejos del bullicio y la confusión de la ciudad y además dentro de un paisaje familiar:

⁴⁸⁶ Recientemente se han realizado dos tesis doctorales monográficas acerca este artista madrileño:

- CARDOSO GRACIO, Filomena do Rosario, *Las poéticas de la naturaleza en la Biblioteca del bosque. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*, (Dir. Dra. Dolores Pascual Buyé), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, <http://es.calameo.com/read/001897015647084109f87> (Consulta:18/08/2015).
- MAQUEDA CUENCA, Ana Esther, *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra la Biblioteca del bosque de Miguel Ángel Blanco*, (dir: D. Kosme de Barañano Letamendia; codir: Dña. Pilar Escanero de Miguel y D. Antonio Miguel Nogués Pedregal), Elche, Universidad Miguel Hernández (Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Ciencias Sociales y Humanas), 2014, <http://es.calameo.com/read/001897015479c7878ee45> (Consulta: 18/08/2015).

⁴⁸⁷ David Hockney ha publicado los resultados de la investigación que ha realizado acerca de esta cuestión en HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, (Tr. Hugo Mariani), Barcelona, Ed. Destino, 2001. Este tema también es tratado en VIRILIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

“Cuando me hartó un poco de Londres lo que más me gusta es volver al norte y sentarme a mirar los árboles, porque así tengo la impresión de mirar al presente, al momento presente. A veces tengo la impresión de que Londres me evoca sólo el pasado. Ninguno de nosotros puede ver el futuro, por supuesto, pero algunos están demasiado obsesionados con el pasado. Yo prefiero vivir en el presente. Es el presente lo que es eterno”⁴⁸⁸.

¿Escondidos o emboscados?

La tarea de «emboscarse» lleva implícita la intención de mantenerse oculto. Una acción que tiene muchos puntos en común con el juego del escondite. Dentro del bosque uno puede permanecer apostado un tiempo, pero lo que sostiene ese placer que produce mantenerse fuera de la vista de los otros es que uno sabe que esa situación no se prolongará *sine die*. Lo que hace divertido el juego del escondite es, precisamente, que el jugador que permanece escondido tiene la certeza absoluta de que en algún momento se va a hacer visible para el otro, bien porque el otro le encuentre o bien porque el camuflado se muestre dando un susto.

El hecho de esconder algo encierra también el afán de protegerlo, de preservarlo, igual que una semilla se esconde para poder tener vida. Esconder es también un acto fundacional. Perejaume escribió hace unos años un texto para el XV Encuentro de Arte de Sajazarra (La Rioja), en el año 2004 que acompañaba a una obra realizada en video que llevaba precisamente el título de *Esconderse*. Las personas que aparecían en obra, que eran los paisanos del lugar, se iban escondiendo entre la vegetación del Cerro del Otero hasta acabar desapareciendo, fundidos con el paisaje. Ante la saturación de información, de comunicación, de opinión, de exposición, de palabras, de objetos, de obras de arte, que sufre el espacio en el que habitamos, el artista catalán plantea dos cuestiones: dejar de hacer y esconder para conseguir el merecimiento de hacer. Aprender a esconderse ante lo que denomina el “voyeurismo desparramado” es necesario para, desde ese enclavamiento oculto, generar lugar:

⁴⁸⁸ La cita procede de la película que se realizó en 2009 en alrededor de la ejecución de su cuadro *A bigger picture* y de los trabajos que realizó alrededor de esos años en Yorkshire, su tierra natal. WOLLHEIM, Bruno, *David Hockney: A bigger picture*, Edited by Christopher Swayne, a Coluga Pictures Production, 2009.

“Por lo que hace a la discreción humana, también la idea de esconder, en este caso, de escondernos, resulta esencial para dejar que el lugar que habitamos se exprese por sí mismo, que se regeneren las formas no humanas de expresión. Que la obra humana y la obra no humana convivan de pleno derecho. Porque esconderse también recoge el sentido de acortar la distancia con el medio para integrarse plenamente, para enmascaramos totalmente con el mundo: un humano que se confunde con lo que le envuelve, que no se diferencia de lo que le envuelve”⁴⁸⁹.

Desde la quietud del escondite el lugar se manifestará a aquel que sea capaz de mantenerse oculto. Lars Vilks (1946) consiguió esconder durante dos años una de sus obras más polémicas. En 1982, las autoridades suecas descubrieron *Nimis* (lat. ‘demasiado’) en la Reserva Natural de Kullaberg, Suecia. Vilks había nacido en Helsingborg, una localidad muy cercana a este paraje protegido, es muy probable que el bosque de esta zona privilegiada formara parte de sus vivencias infantiles. Lars Vilks había construido *Nimis* en 1980 con maderas y materiales que el mar había devuelto a la playa (Fig. 101). Vista desde el mar parece una ciudad hecha a base de cabañas de madera que surge del mar y se hunde en la espesura y cuya presencia marca un camino inverso. La madera con la que está construida fue sacada del bosque en algún momento y utilizada en la construcción de enseres o edificios que fueron usados y habitados por los hombres. Después fueron desechados y lanzados al mar que, finalmente, volvió a retornarlos a su lugar de origen en el que originaron la ilusión de un cobijo elemental.

Cuando fue descubierta comenzó una larga contienda del gobierno contra el artista, pues desde las instancias oficiales se exigía la demolición de la obra. Vilks tuvo que pagar algunas multas, pero finalmente consiguió que no se procediera al derribo de la pieza. En 1982 Joseph Beuys compró *Nimis* por 1500 dólares. A su muerte, la obra fue adquirida por Christo y Jeanne-Claude y ha ido creciendo a lo largo del tiempo. Incluso ha precisado ser restaurada después de haber sufrido algún acto vandálico. En 1991 Lars Vilks emprendió la realización de otro proyecto: *Arx* (lat. fortaleza) (Fig. 102). Es una escultura que realizó con piedras y cemento que iba transportando poco a poco en una mochila. *Arx* es un libro de piedra, como las runas vikingas, de 352 páginas que no se pueden mover. Fue publicado formalmente por la editorial Nya Doxa, ISBN 91 -88248-47-X y tiene un precio de 89.240 SEK. El lector sentado en la página 352 puede ver todo el libro. La creación de *Arx* y su

⁴⁸⁹ PEREJAUME, *Esconderse*, (textos de Xavier Antich, Perejaume y Carlos Rosales), Logroño, Edita Gobierno de la Rioja, 2005, p. 19.



Fig. 101.- Lars Vilks, *Nimis* (1980), Ladonia, Kullaberg, Suecia.



Fig. 102.- Lars Vilks, *Arx* (1991), Ladonia, Kullaberg, Suecia.

permanencia también fueron objeto de multas y conflictos del artista con la justicia sueca. Finalmente, la pieza fue vendida igual que lo había sido *Nimis*, esta vez a trescientas personas, para eludir las leyes edilicias del estado. Aunque el juez consideró que al ser un libro estaba protegido por la libertad de expresión que defiende la constitución sueca. Otra escultura fue construida dentro de este territorio *Omfalos*, era una obra pequeña de cemento (1,6 m.) que aunque fue retirada por las autoridades hoy puede verse en el Moderna Museet de Estocolmo. En el juicio, la policía no pudo determinar quién había sido el autor de esta obra, pero el juez decidió que era Vilks. Con ello se ponía de manifiesto que un juez podía decretar qué era arte y qué no lo era y quién era el autor de la pieza aunque este lo negase. En el lugar en el que estuvo situada, hay una pequeña pieza de ocho centímetros que celebra su memoria.

El 2 de junio de 1996, Lars Vilks junto con otros artistas declararon la independencia de Ladonia, respecto de Suecia:

“Ladonia es un *happening* o *performance* que dura más de un cuarto de siglo, ejecutado por funcionarios judiciales, policías, burócratas, autoridades, una función cultural dedicada a destruir obras de arte y público general espectador, todos animados por un profesor y artista con la colaboración de otros conciudadanos y algún colega de talla internacional como Joseph Beuys y Christo”⁴⁹⁰.

Actualmente ocupa un kilómetro cuadrado, tiene alrededor de 17.000 ciudadanos y un centenar de ministerios. Ladonia es una micronación que surgió del territorio sobre el que se asentaban *Nimis* y *Arx*. Ambas esculturas fueron declaradas monumentos nacionales y se han convertido en un poderoso reclamo turístico. Para llegar allí hay que realizar una caminata siguiendo una serie de señales a través del bosque de más o menos media hora. No es un acceso fácil, pero perfectamente realizable y además supone un plus de aventura para los visitantes que llegan a Kullaberg. Ladonia no es solamente el fruto del delirio de un artista, es un lugar generado por el arte que opera como un refugio alcanzable dentro de un trozo de naturaleza salvaje y que cuestiona:

“Los límites entre el arte y arquitectura y diseño de paisaje; entre autoría individual y obra colectiva; entre libertad de expresión y derecho a la propiedad; entre estética, ética y

⁴⁹⁰ BLÁZQUEZ, Jimena, *Arte y Naturaleza...*, op. cit., p. 174.

normas legales; las autoridades como material artístico [título de un libro de Vilks]; una expresión del enfoque postmoderno sobre arte y naturaleza; una contribución al debate sobre el papel del arte como entretenimiento; el libro como salvaguardia del arte y la cultura libres; una crítica al sistema que define la propiedad de la tierra y del arte; el triunfo de la fantasía sobre la burocracia; ideas e ideas”⁴⁹¹.

10.2.- La reintegración del bosque

El bosque recuperado

El gesto de Lars Vilks de devolver al bosque lo que un día le perteneció es una idea sobre la que Penone trabaja habitualmente. Uno de los elementos más recurrentes de su producción es el árbol, un elemento que tiene una potente carga simbólica. Penone elabora sus esculturas tanto con árboles vivos como con otros que han sido cortados. *Ripetere il bosco*, no es tanto una obra concreta como una acción que lleva a cabo de una forma repetida desde que comenzó su carrera (Fig. 103). El artista italiano trata de recuperar un bosque perdido mediante el rastreo de los árboles que se esconden detrás de sillas, mesas, vigas o postes de teléfono. Todos esos objetos que han quedado inservibles fueron en algún momento árboles que los hombres transformaron con el fin de obtener un servicio útil de los mismos. Penone realiza con estas piezas una labor arqueológica y siempre deja un testigo que revele qué tipo de objeto fue ese que ahora devuelve al bosque. Escarbando con la gubia va eliminando los anillos de crecimiento, descubriendo, mediante los nudos que aparecen, los lugares en los que estaban las primeras para después seguir minuciosamente su rastro. Su acción sobre los objetos implica un *flashback*, un retroceso en el tiempo para reencontrarse con su antigua forma vegetal.

Ripetere il bosco de Penone es una obra que no resulta nostálgica, más bien recuerda la simbiosis que existe entre el mundo natural y la civilización. Un punto de vista diferente es el que propone Fernando Casás (1947) en *Árboles como arqueología* (2003) en Pinarcés, un

⁴⁹¹ *Ibíd.* 175.

lugar dentro del desierto de los Monegros (Fig. 2003). Casás también trabajó con materiales inertes, colocó ocho columnas de granito negro junto a un par de olivos centenarios que pertenecen a una especie en peligro de extinción en esta zona aragonesa transformada en un desierto debido a la deforestación. De este modo la materia inerte de los árboles-piedra protege a los dos ejemplares con vida. El bosque petrificado es una imagen fantasmagórica del bosque que desapareció y su presencia es admonitoria y nostálgica.



Fig. 103.- Ripetere el bosco. Giuseppe Penone 1969- 1997 Musée de Grenoble 2014.



Fig. 104.- Fernando Casás, *Árboles como arqueología* (2003), Ermita de la Corona, Piracés, Hoya de Huesca, Huesca.

Estos dos ejemplos de obras inciden, aunque desde perspectivas diferentes en la recreación de un bosque que ya no está. Otros artistas, sin embargo, han elaborado obras que inciden en la reintegración física del bosque viviente. *Time landscape* es la primera obra que realizó Alan Sonfist en la que incorporaba elementos vivos. Realizada en 1965, está situada en la parte meridional de la Isla de Manhattan, en la ciudad de Nueva York. Allí sembró árboles y

plantas originarias de esa zona pertenecientes al periodo pre-colonial (Fig. 105). En 1986, construyó *Circles of time*, para Villa Celle, en la Toscana (Fig. 106). La obra pretendía recuperar la historia biológica de este lugar en el que la sucesión cultural había provocado tales transformaciones en el territorio que se había borrado por completo el bosque originario. Sonfist crea círculos concéntricos con distintos tipos de vegetación. En el núcleo plantó las especies autóctonas de la zona como una alusión al bosque primordial. El círculo siguiente representa a los primeros pobladores; otro a los griegos, en el que abunda el laurel un árbol que habían introducido en la Península Italiana; un círculo de árboles de bronce caídos hace alusión a los dioses romanos; un círculo de piedras representa las formaciones geológicas de la Toscana y fuera un último círculo de olivos se une a los campos de cultivo de la actualidad.



Fig. 105.- Alan Sonfist, *Time landscape*, (1965), Isla de Manhattan, Nueva York.



Fig. 106.- Alan Sonfist, *Circles of time* (1986), Villa Celle, Toscana.

Andy Goldsworthy ha intervenido en algunas áreas de Penpont, otro de sus lugares de residencia, en las que se había producido una tala agresiva del bosque autóctono para dar paso a la agricultura y el pastoreo. Construyó en 1988 una división entre su tierra y la granja vecina con la obra *Give and Take Wall*, y ha logrado en casi treinta años que los árboles volvieran a crecer transformando el terreno en un bosque secundario espeso y rudo.



Fig. 107.- Giuliano Mauri, *Cattedrale vegetale* (2001), Arte Sella, Malga Costa, Italia.

En algunas ocasiones la obra incide, además en la recuperación, no sólo de los elementos materiales sino también de la espiritualidad perdida. Giuliano Mauri (1938-2009) fabricó un templo hecho con árboles dentro de un claro de los bosques de de Malga Costa, en los Alpes Dolomitas (Fig. 107). La *Cattedrale vegetale* (2001) recuerda una catedral gótica, del mismo modo que a muchos las catedrales góticas les recordaban a los bosques. Los pilares están contruidos con armazones de madera dentro de los que se han colocado las plantas que, en su crecimiento ascensional, terminarán por unirse en una especie de arcos apuntados, semejando la forma de las bóvedas medievales. Los elementos naturales edificarán un cobijo para que el sujeto recuerde su alianza con la naturaleza. Decía el propio artista acerca de esta obra:

“Dentro de estas estructuras artificiales que estoy construyendo habrá carpes. Construyo estos artificios para acompañar a la planta durante los veinte años que necesita para ser adulta. Después de este tiempo las estructuras se pudrirán y se volverán tierra. En su lugar, habrá ochenta plantas con forma de columna que recordarán mi trabajo. Cuatro hileras de árboles para la catedral que siempre he soñado. Dentro de veinte años, la gente se dará cuenta de que ha sido la creación de la naturaleza la que ha dialogado con el hombre. Que es lo que el hombre siempre había hecho. El olvido es sólo nuestro de no saber, de no reconocer”⁴⁹².

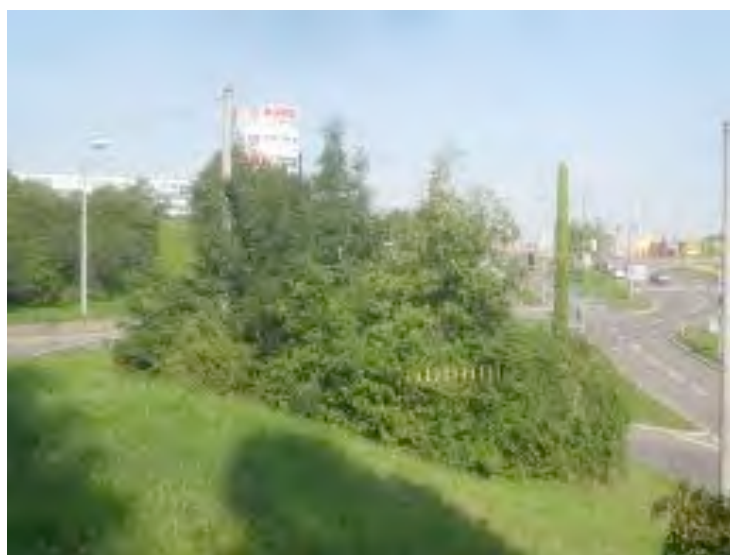


Fig. 108.- hermann de vries, *sanctuarium* (1993), Stuttgart.

⁴⁹² ARTE SELLA, *Cattedrale vegetale*, http://www.artesella.it/percorsi_malgacattedrale.html, (Consulta: 18/07/2015).



Fig. 109.- hermann de vries, *sanctuarium* (1997), Münster.

Los *santuarios* de herman de vries (1931) se basan en la idea de la no intervención⁴⁹³. En alguna ocasión, este artista ha declarado que detestaba el arte en la naturaleza precisamente por la intención de su ética artística que está basada en el no-hacer. De este modo, lo que hace es dejar que la misma naturaleza se manifieste. En el primero de los *santuarios* que hace en 1993 en Stuttgart, colocó una reja circular de hierro forjado de 12 metros de diámetro por 1,85 metros de altura. Lo colocó en un terreno en talud situado al pie de una vía rápida (Fig. 108). La pieza cierra un espacio que permanece abierto visualmente dentro del cual puede crecer la vegetación autóctona sin intervención humana alguna. En 1997 hizo otro para una exposición internacional organizada por Kasper König en Münster (figs. 109 y 110). La escultura está realizada en el lindero de un parque al este de la ciudad. La obra consiste en un muro de ladrillo circular, que impide la vista del interior desde fuera. Sólo el espectador puede asomarse dentro si mira a través de alguno de los cuatro óculos en forma de elipse que están situados conforme a los puntos cardinales. Lo que interesa es lo que sucede en ese interior, que viene a ser, de nuevo, lo que la naturaleza haga por sí sola.

⁴⁹³ Se va a respetar la voluntad que el artista herman de vries ha manifestado en numerosas ocasiones de que tanto sus obras como su nombre aparezcan en minúsculas para que nada en relación a su labor artística responda a ningún tipo de jerarquía.



Fig. 110.- hermann de vries sanctuarium, Münster (detalle).

Hay un tercer *santuario*, hecho en 2000 y encargado por el estado francés que no está situado en terrenos peri-urbanos como los dos anteriores. Ocupa un terreno en pendiente en un punto de la Reserva geológica de la Haute-Provence. Este *santuario de roche-rousse* es un espacio semicircular de 20 metros de diámetro y acoge, dentro de las rejas que forman su contorno, las ruinas de un edificio que estuvo habitado hace más de cien años. Otras personas trabajaron en este sitio hace tiempo y los restos de su hábitat se descomponen mientras la naturaleza recupera sus dominios. Pero la actitud de herman de vries no es nostálgica, en ella existe una sincera aceptación del cambio y una valoración positiva de devolver aquello que no necesitamos. La creación en este caso es la de la propia naturaleza. La inviolabilidad de los mismos no está relacionada un el carácter sacro de la religión, sino que llaman a una meditación activa acerca de la pertenencia del hombre al mundo y que pueda modificar sus actos y su mirada. Dentro de la misma reserva, cinco varas metálicas que acaban en punta de lanza señalan la entrada a un lugar que el artista ha llamado el *bosque sagrado*. En cada una de esas varas puede leerse la palabra «silencio» como una invitación a dejar que el lugar hable por sí mismo⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ FAURE, Fabien, “«Detesto el arte en la naturaleza». Acerca de los santuarios de herman de vries”, en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHÂTEAU, Dominique (Ed.), *Estética plural...*, op. cit., p. 137-143.



Fig. 111.- Perejaume, *Ensayo de mimología forestal* (2005), Galería Joan Prats.

Una preocupación que comparte en muchas de sus obras Perejaume, que muchas veces consisten en un marco a través del cual se deja que sea la propia naturaleza la que se exprese. Para Perejaume, no hay nada que pueda representar a la naturaleza sino ella misma. Lo natural es ya en sí una obra de arte. Desde los años noventa insiste en desdibujar, de despintar, devolver a la naturaleza lo que es suyo, incluso restituir las imágenes y las palabras al lugar del que proceden. En una exposición celebrada en el año 2005 en la galería Joan Prats de Barcelona, se exponían varias piezas dentro de un itinerario en el que el espectador pasaba delante de un dibujo titulado: *Non arrivarem mai a cap imatge on ens signi possible descansar?* (*¿No llegaremos nunca a alguna imagen donde nos sea posible descansar?*), una cuestión encaminada a realizar una reflexión ante la saturación de imágenes que se acumulan sin parar en un mundo que el artista considera que se ha hecho demasiado visible. El camino de la exposición terminaba con la visualización un video de 24 minutos titulado *Assaig de mimologia forestal* (*Ensayo de mimología forestal*), en el que se daba la palabra a las encinas de un bosque (Fig. 111). Los árboles recordaban a aquellos robles de Dodona a través de los cuales hablaba el propio Zeus. En este caso, los propios árboles los que tienen la palabra. Perejaume establece, mediante esta obra, unos canales para recuperar el verbo del bosque:

“Si los árboles, las rocas y el cielo ya no tienen o no nos parece que tengan voz divina, sería bueno que, al menos, les otorgáramos una voz democrática: alguna forma participada,

parlamentaria y política de voz. Con tal de poder cederles a ellos a la palabra y recibir su rumor”⁴⁹⁵.

Los árboles tienen unos signos muy diferentes del habla gramatical que utilizan los hombres para entenderse o no entenderse. Perejaume recoge el sonido de las plantas con unos micrófonos que coloca entre las copas. La imagen del video es casi una imagen fija, centrado en el sonido que se produce entre las ramas de las encinas. El artista interpreta el discurso vegetal y lo transcribe en un largo poema que aparece en el montaje del video superpuesto a la imagen del bosque, restableciendo así la comunicación entre el hombre y el entorno por medio de la recuperación de un lenguaje olvidado.

Los refugios del bosque

Lo que José Albelda ha llamado “poéticas de la restitución” son también un reflejo de la mala conciencia del hombre hacia la naturaleza por todo lo que este le ha arrebatado. Tanto en los casos de no intervención en estado puro como en los de recuperación de lo natural a través del artificio, o en los que se renuncia a la autoría (la renuncia a la autoría diluye el ego) se pueden apreciar como gestos de sumisión y de arrepentimiento⁴⁹⁶. En otros casos la reintegración se refiere a una solicitud metafórica de asilo en el seno del bosque, a una fusión mediante intervenciones mínimas que apenas dejan huella en el lugar para el que son concebidas. Es una declaración de intenciones frente a otras posturas que hablan de ejercer el dominio, de imponerse sobre el territorio.

El que las actuaciones partan de la levedad, del disimulo o incluso de la imperceptibilidad, se traduce en un traslado del protagonismo al lugar, al bosque. Se produce una recapitulación en la relación entre el individuo y el medio en la que es imprescindible la experiencia del lugar. En muchos de los espacios boscosos en los que se exhiben obras de arte, se exige que los materiales se obtengan del mismo terreno. Las obras unas veces están perfectamente camufladas en el medio y otras surgen de él apelando a una suerte de memoria originaria. Los artistas americanos de *land art* acudían a formas geométricas muy simples: círculos, líneas en zigzag, líneas rectas o espirales, en un intento de llenar la tierra

⁴⁹⁵ GUERRERO, Manuel, “El desierto asoma”, en *La Vanguardia*, miércoles 31 de agosto de 2005, p. 15.

⁴⁹⁶ ALBELDA, José; SABORIT, José, *La construcción...*, op. cit., pp.160-162.

con formas primordiales semejantes a las que dejaron nuestros antepasados. Unos signos que no están carentes de significado y que pueden ponerse en conexión con los estudios antropológicos y semánticos llevados a cabo en los años sesenta acerca del lenguaje visual de la prehistoria. Como los realizados por Sigfried Giedion que estudió las similitudes entre el arte contemporáneo y el prehistórico, a través del análisis de las formas abstractas que interpretó como una vinculación a lo primordial.

Los creadores que intervienen en los bosques también acuden a menudo a formas arcaicas como símbolos de reintegración. Pero no son tanto figuras geométricas como orgánicas que se adaptan al entorno vegetal. Un tipo frecuente es el que se corresponden con la cualidad de ser receptáculo (cesta, nido o cabaña) en lo que supone una clara alusión a la vivienda primigenia. Son muchos los artistas que acuden a la metáfora de la cabaña o a estructuras trenzadas que crean un espacio acogedor y que recuerdan las paredes de un abrigo para evidenciar el deseo de fundirse en la vida del bosque. “Estamos condenados a compartir con la planta que vive allí, con la mariquita, la rata, la nube que pasa, la noche que cae, el frío, la lluvia...”⁴⁹⁷. Estas palabras pertenecen a los artistas franceses Bruni/Babarit (Gilles Bruni, 1959 y Marc Babarit, 1958), que abogan por una vuelta a una experiencia íntima con el mundo, en la que el hombre, como parte del sistema ha de reconsiderar qué papel está jugando en él y ha de encontrar las vías de negociación con los otros habitantes con los que comparte el espacio. Bruni/Babarit trabajan juntos para incidir en la idea de la necesaria cooperación entre todos los seres, un argumento que se establece como sustento conceptual de sus obras. Piensan sus piezas para que, al descomponerse en el entorno, se consume la relación material con el mundo. Muchas de ellas, como la realizada en 2002 para Arte Sella, en el norte de Italia a la que dieron el título de *El invernadero y la cabaña*, o *El túnel* de 1996 recrean estructuras que asemejan refugios elementales (Fig. 112).

⁴⁹⁷ GRANDE, John K., *Diálogos...*, op. cit., p. 75.



Fig. 112.- Bruni/ Babarit, *Invernadero y cabaña* (2002), Arte Sella.



Fig. 113.- Nils Udo, *Nido Clemson Clay* (2005), Carolina del Sur, EE. UU.

Los nidos que construye Nils Udo (1937), fabricados a escala humana son también una demanda de asilo en la naturaleza en unos refugios que construye el artista imitando las formas que usan algunos animales para elaborar sus moradas (Fig. 113). Las estructuras que construye Patrick Dougherty (1945) reproducen formas orgánicas que son una síntesis entre los capullos de algunas crisálidas, los nidos y las cabañas o las cestas fabricadas por los hombres. Llenas de movimiento y construidas con materiales perecederos están concebidas para desaparecer son, como el propio artista ha declarado,

“refugios de transición”, pues de ellas parece emanar una energía interna que se disipa diluyéndose hacia el exterior⁴⁹⁸.



Fig. 114.- Chris Drury, *Cloud Chamber* (2003), North Carolina Museum of Art.

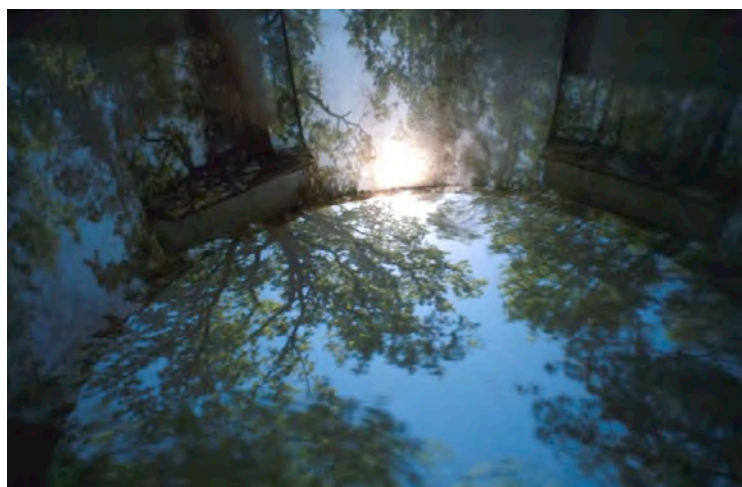


Fig. 115.- Chris Drury, *Cloud Chamber for the Trees and Sky*, (interior).

La disolución de los límites entre el exterior y el interior es uno de los propósitos que logra Chris Drury (1948) en las *Cloud Chambers* (*Cámaras de nubes*). Estas construcciones tienen la apariencia de pequeñas cabañas hechas con piedra, madera y barro. Las piezas son ensambladas sin ningún tipo de argamasa, de forma absolutamente artesanal. Funcionan igual que una cámara oscura y están semienterradas en el suelo. En la parte superior tienen

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, p. 62.

un pequeño orificio que deja pasar un haz de luz. Las paredes están pintadas de blanco, y todo lo que hay en el exterior aparece reflejado de forma invertida en el interior. Se facilita al espectador la experiencia de contemplar las copas de los árboles como si fueran raíces mientras las nubes vagan por el suelo (figs. 114 y 115).

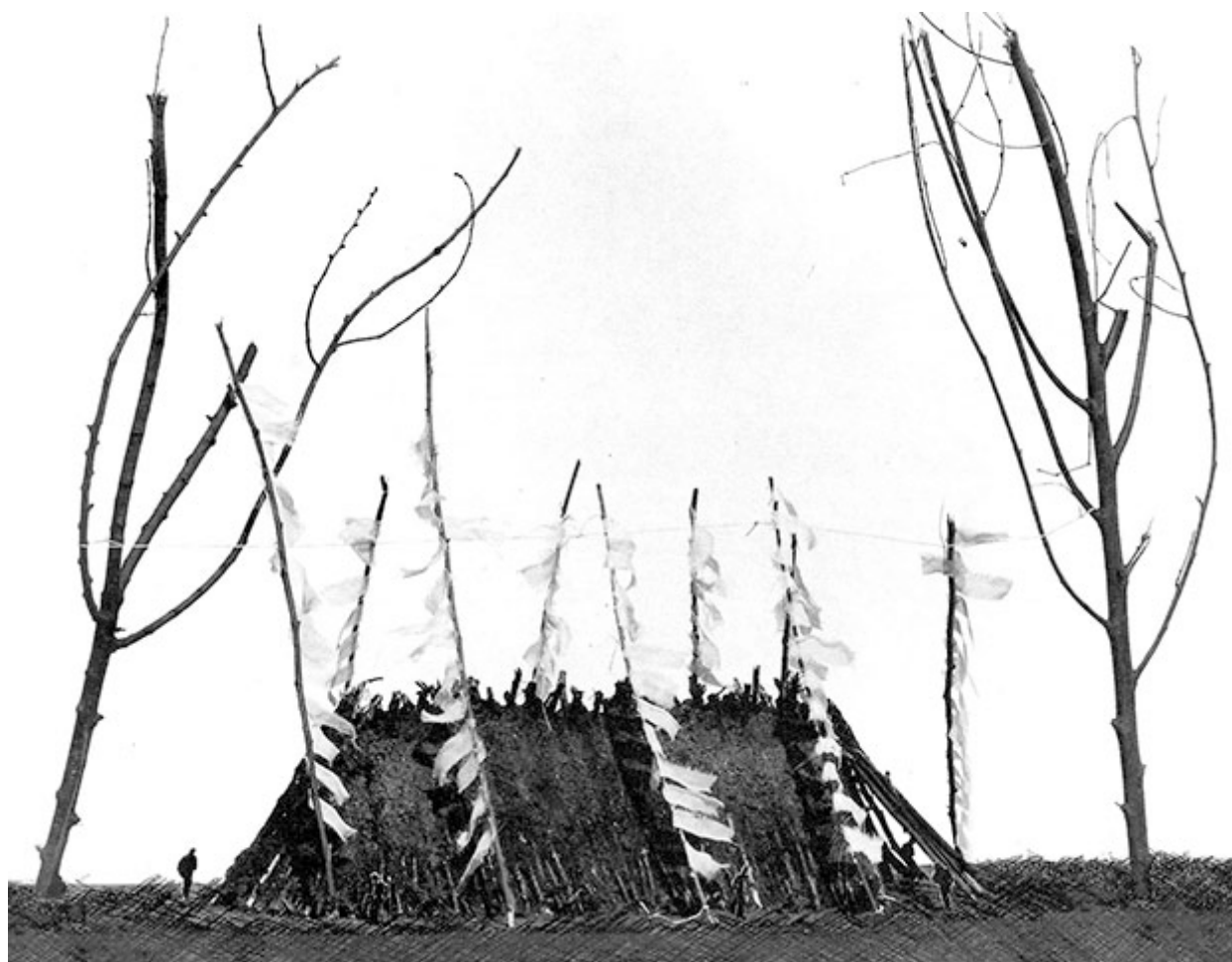


Fig. 116.- Giuliano Mauri, *Casa del Uomo raccoglitore* (1981), en Sant'Agostino en Bérghamo.

En numerosas ocasiones recurrió también Giuliano Mauri a todo este tipo de estructuras que simulan nidos colgados de los árboles, o que aluden a la casa original. Pero no es una simple manifestación del anhelo de un regreso utópico o ideal al estado de naturaleza lo que el artista italiano hizo, por ejemplo, en *Tane di memoria* (*Guarida de la memoria*), en 2004, en Stuttgart o en la *Casa dell'uomo raccoglitore* (*Casa del hombre recolector*), en Sant'Agostino en Bérghamo en 1981 (116). No se refieren estas obras tanto al concepto de la naturaleza como cobijo primero del hombre como a la irremediable separación que tuvo lugar en algún momento del pasado. Así hablaba el artista de lo que le impulsó a realizar la *Casa del hombre recolector*:

“Quiero significar el primer gesto, la primera conciencia. El hombre abandona la condición de salvaje entre los salvajes, de persecutor perseguido y se hace recolector, construye su primer abrigo. El momento da inicio a una fase acelerada de acumulación y de integración de experiencias. Un proceso ineluctablemente (y desesperadamente) condicionado por la pérdida de la cultura natural: el instinto es dominado por la necesidad de restaurar un nuevo equilibrio a través de la modificación de todo”⁴⁹⁹.

Estas obras no nos sitúan ante una petición ingenua de asilo en el seno de los bosques sino que dejan constancia de que no existe ninguna posibilidad de volver atrás pues la construcción de ese refugio es un síntoma de algo se rompió entre el hombre y el medio natural. Los primeros constructores de cabañas debieron sentir que, de alguna forma, el entorno natural había dejado de ser una casa. “Si la Naturaleza hubiera sido cómoda, la humanidad no habría inventado la arquitectura, y yo prefiero las casas antes que la intemperie”⁵⁰⁰, recordaba Oscar Wilde. De este modo, la arquitectura (y también el arte) serían de algún modo, expresiones de esa pérdida irremediable y necesaria.

Las cabañas son también símbolos de individualidad y de intimidad en estado puro. Son muchos los que queriendo mantenerse fuera del mundo vivieron en una choza. No sólo los anacoretas, también artistas, escritores y pensadores se construyeron cabañas para ejercer de manera activa la soledad: Thoreau en Walden; T. E. Lawrence en Dorset; Edvard Grieg en el Lago Nordås; Ludwid Wittgenstein, en Skjolden; Virginia Woolf en Rodnell, o Gustav Mahler en Dobbiaco habitaron en este tipo de construcción durante algunos periodos de su vida. Las cabañas, ha dicho Alberto Ruiz de Samaniego, son proyectos de individualización máxima y al mismo tiempo de desprendimiento de sí, de intensa *desindividualización* y transformación radical del paisaje interior. Por un lado implican la idea de retorno, retorno al origen, retorno a uno mismo, y por otro, renovación. También ofrece la cabaña dos experiencias que pueden parecer contradictorias. Una es la sensación de extrañamiento ante el mundo y por otro, la seguridad absoluta que se tiene en un espacio que resulta familiar⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ MAURI, Giuliano, *Casa dell'uomo raccoglitore*, 1981, <http://www.giulianomauri.com/test/casa-delluomo-raccoglitore/>, (Consulta: 14/07/2015)

⁵⁰⁰ WILDE, Oscar, *La decadencia...*, *op. cit.*, p. 11

⁵⁰¹ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia”, en OLMEDO, Alfredo; RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (Com.), *Cabañas para pensar* (Proyecto de OUTEIRO FERREÑO, Eduardo), Madrid, Maia Ediciones, 2015, pp. 32-33.

La cabaña es podría ser considerada como una de las manifestaciones iniciales del verbo habitar. Heidegger relacionaba el habitar como meta del construir al tiempo que entendía que el hecho de construir era ya habitar. Afirmaba que la tragedia humana era la dificultad que tenían los hombres de encontrar la esencia de ese habitar que les permitiera ser en el mundo, la dificultad de encontrar un sitio en el que poder construir un lugar. Y el ser consciente de no existía un suelo natal, de que no había patria era la única razón que movía a los hombres a construir un hogar en el que poder habitar. El impulso que conduce al hecho de fabricar un refugio, aunque parezca cosa de Pero Grullo, no surgiría si no se tuviese la certeza de que se está a la intemperie.

Aunque las cabañas han representado tradicionalmente la idea mítica de la primera vivienda, no puede considerarse, siguiendo el argumento de Félix Duque, que una cabaña sea una casa. No es una casa ni representa ni el origen de la arquitectura ni el final romántico de aquel que reniega de los males de la civilización. Dice Duque que no es posible regresar a la naturaleza ya que esta no es algo que esté esperando ahí fuera a los hombres para que estos retornen a un estadio de animalidad. Para eso es tarde pues no es posible traspasar la barrera del lenguaje. Pero también es pronto para volver a ella pues en ese regreso está implícita la idea de la muerte. Por eso las cabañas no son ni un antes ni un después de la civilización, sino lugares que están al margen de la misma. Porque la cabaña no es tanto una casa como un «refugio de transición» como quieren ser las marañas de Patrick Dougherty. Un lugar a la vez ajeno y familiar que al tiempo que cobija evidencia la ausencia de una patria. Hacer cabañas en el bosque es una acción que va más allá de rememorar un estadio de naturaleza utópico:

“El extraño se adentra en el bosque, más no para retornar al estado ferino y buscar en la espesura su guarida, sino para construir en un *claro* del bosque (precisamente el claro abierto al origen por la acción del fuego y el viento, y luego mantenido abierto por la tala y roza de los leñadores) una *cabaña*: para enseñar a los hombres a vivir de nuevo, a vivir de otra manera...*sobre la tierra*”⁵⁰².

Cuando Mauri apela en la *Casa dell'uomo raccoglitore* a la restauración del equilibrio a través de la modificación del todo, no está haciendo un duelo por la pérdida de una vida más natural. Está incitando a la constante reflexión en un mundo que, al estar en perpetuo

⁵⁰² DUQUE, Félix, “De cabañas marginales y eremitas intermitentes. Sobre la condición de posibilidad del habitar”, en OLMEDO, Alfredo y RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (Com.), *Cabañas para pensar...*, op. cit., p. 50.

cambio mantiene el equilibrio a duras penas. Porque el entorno en el que habita el humano experimenta modificaciones con tal celeridad que resulta difícil encontrar lugares en los que poder construir una cabaña. O mejor, lo que es difícil es hallar ese emplazamiento que permita colocar en él una cabaña que se constituya en lugar. Llama al diálogo con la naturaleza pero no apela a un regreso literal sino a la memoria para no olvidar de donde procede el hombre.

Por eso las cabañas son sitios oportunos para reflexionar sobre cómo debe ser la vida de los hombres. Algo que H. D. Thoreau aprendió durante su estancia en Walden ya que para poder elaborar su experiencia el filósofo americano tuvo que construir una cabaña a cuya descripción dedicó una gran parte de su libro. La cabaña aunque estuviera rodeada por la espesura operaba, como contaba Propp en *Las raíces históricas del cuento*, como un intermediario entre el héroe y el bosque como un límite que definía las esencias de ambos en la relación. Era el medio que permitía acceder al bosque. La cabaña de Walden hizo posible que el entorno no fuese simplemente un lago rodeado de masa forestal y Thoreau no fuese sólo un hombre en desacuerdo con el sistema: “Es la cabaña la que sella el destino de ambos en una misma palabra”⁵⁰³.

10.3.- El lenguaje de la materia

El uso
de materiales orgánicos
abono
madera
y tierra
tierra roja
de colinas metalíferas
llena de recuerdos.
Estos
son materiales para ordenar
o reordenar
el pensamiento

⁵⁰³OUTEIRO FERREÑO, Eduardo, “Atravesar la cabaña, alcanzar el bosque”, en OLMEDO, Alfredo y RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (Com.), *Cabañas para pensar...*, op. cit., p. 140

sobre la sacralidad
de la vida"⁵⁰⁴.

Al comienzo de su carrera artística, Giuliano Mauri fue un artista conceptual pero, a mediados de los años ochenta, sus obras comenzaron a mostrar un profundo interés por la materialidad de la obra al tiempo que su discurso se focalizaba en la relación entre el arte y la naturaleza. El *minimal* ya ponía en relevancia tanto la importancia del espacio como la del material. Giuliano Mauri, Bruni/Babarit, Andy Goldsworthy, Richard Long o Nils Udo, entre otros, no incluyen en el paisaje elementos que no procedan del propio lugar en el que trabajan. Todo ello se encamina en la revalorización de la propia naturaleza y en este caso de bosque, del que se extraen los materiales utilizados en las piezas artísticas. No sólo se promueve una reivindicación de los materiales propios del lugar para ejercer el mínimo impacto en el entorno sino que además se respeta la apariencia y el lenguaje propio de cada elemento. Son materiales tomados del bosque y que se descomponen en el mismo espacio, son devueltos a él. La obra dialogaba con el entorno como signo más de lo real.

La materia de la obra de arte entregada a la metamorfosis del ciclo natural se ofrece al espectador también como un símbolo de restitución. Una herramienta reveladora de la ligazón que le une al bosque en virtud de su origen común. El arte sería como la mano que retira el velo del misterio y ofrece la verdad desnuda. Del mismo modo que Acteón contempló por instante la desnudez de Artemisa, la diosa que escondía su misterio en las profundidades del bosque. Nadie había podido verla antes, pero el cazador accedió al desvelamiento de un enigma que le conectaba con la esencia primordial. Sin embargo, Acteón nunca pudo contar aquello que había visto porque esa revelación estaba del otro lado de la lógica, más allá del concepto y la palabra. La diosa le otorgó la libertad de contar lo que el incauto había visto a sabiendas de que la única salida que le quedaba al joven era sufrir una metamorfosis material. Él había visto desnuda a la diosa y debía renacer bajo la apariencia de un ciervo que posteriormente fue devorado por sus perros y devuelto a la matriz universal bajo el efecto de la corrupción⁵⁰⁵.

En muchos casos los materiales conservan su aspecto original y se potencia al máximo la elocuencia de la materia que responde a las cualidades expresivas que derivan de su misma

⁵⁰⁴ Poema de Giuliano Mauri, VV. AA., *Ligneá*, Milano, Ed. Mazzotta, 2000, p. 44.

⁵⁰⁵ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p. 26.

esencia en lugar de aparecer transformada⁵⁰⁶. La madera, el hielo, el barro, el polen, la piedra aparecen y se expresan bajo las formas que les son propias. Frente a la tendencia «desmaterializadora» del arte, que ponía el acento en la idea, en el proceso o la acción y perdía el interés en la presencia del objeto, se incide en los valores sensibles de las piezas artísticas⁵⁰⁷. Esa mirada hacia lo primitivo, hacia la antigua identidad de los materiales implicaba una recuperación del carácter simbólico de los mismos. Se reinterpretan de nuevo los elementos que son tomados de la naturaleza tal cual y que no experimentan prácticamente ningún proceso técnico.

En estas obras de mínimo impacto predomina la factura manual, otro aspecto bastante denostado entre los artistas conceptuales, entre los que se anteponen las “agudezas intelectuales y poéticas fascinadas por la impensabilidad de su objeto: la nada, lo más difícil de aprehender, lo que desafía la potenciabilidad perceptiva e, incluso (y tal vez antes que nada), conceptual”⁵⁰⁸. Las obras tienen una fuerte presencia de la mano, incidiendo en la recuperación del trabajo artesano y en la potencia expresiva del material. Son casi imágenes directas de la materia, esas acerca de las cuales decía Bachelard que “la vista las nombra, pero la mano las conoce”⁵⁰⁹. A través de estos objetos la materialidad que emanan se condensa la relación del hombre con el espacio.

La relevancia que ha tenido la mano en la evolución del hombre como especie es vital. En 1998, Frank R. Wilson, neurólogo y profesor de la Universidad de California en San Francisco publicó un libro titulado: *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, en el que mostraba los resultados de sus investigaciones acerca de esta materia. La mano, según este científico americano, no es sólo una metáfora o

⁵⁰⁶ En la tesis doctoral de Esther Moñivas Mayor aparece un análisis muy completo de los conceptos de materia y material. MOÑIVAS MAYOR, Esther, *Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material*, (Bajo la dirección de los doctores: Dña. María del Carmen Bernárdez Sanchís y D. Luis Jaime Brihuega Sierra), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

⁵⁰⁷ “La desmaterialización del arte” es un artículo que se publicó en 1967 e iba firmado por Lucy R. Lippard y John Chandler. En él se planteaba cómo el arte desde las últimas décadas había dado un giro ultraconceptual que ponía el acento básicamente en el proceso mental y perdía el interés por las propiedades físicas del objeto. LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John, “The Desmaterialization of Art”, en *Art International*, 12, febrero, nº 2.

⁵⁰⁸ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico”, en MADERUELO, Javier (Ed.), *Medio siglo de Arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 75.

⁵⁰⁹ BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños* (1941), México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.8.

un icono, sino un foco de vida, de actividad, de creación y de memoria. La mano, un apéndice que se sitúa en los límites del cuerpo para conectar al mundo con el hombre, se fue configurando en los primeros homínidos conforme se iba adaptando a la una también nueva forma de visión, probablemente debido al cambio de hábitat que tuvo lugar cuando se abandonó el bosque y se comenzó a vivir en la sabana. El desarrollo del pulgar permitía agarrar objetos, sujetarlos y modificarlos después para darles un uso⁵¹⁰.

Las manos piensan además de hacer y hacer es también pensar, también sentir: “Todos los sentidos piensan y estructuran nuestra relación con el mundo, aunque normalmente no seamos conscientes de esta actividad continua”⁵¹¹, dice Juhani Pallasmaa. Generalmente se tiende a pensar que el conocimiento ha de estar reducido a conceptos que puedan ser verbalizados, pero cualquier reacción que contenga significado ante una situación real, puede ser considerada también conocimiento. Las manos, escribía Henri Focillon en el “Elogio de la mano”, son rostros sin voz pero que ven y hablan. Son imprescindibles para que los ciegos vean y para que los que ven completen por el tacto la percepción de las apariencias. La posesión del mundo no puede ser completa sin las manos pues llegan allí donde no lo hace la vista ni el espíritu, ni el intelecto. Las manos, que fabrican el arte, son un instrumento de la creación pero también del conocimiento porque la mano antes que estar al servicio del espíritu busca, investiga y se las ingenia por él. Focillon de una manera más poética llega a conclusiones muy similares a las que arriba el neurólogo norteamericano. Las manos son tan necesarias al intelecto como éste lo es para ellas y se expresan mediante el gesto:

“Yo no separo la mano ni del cuerpo ni del espíritu. Pero entre el espíritu y la mano las relaciones no son tan simples como las que existen entre un jefe obedecido y un dócil servidor. El espíritu hace a la mano, la mano hace al espíritu. El gesto que no crea, el gesto sin consecuencia, provoca y define el estado de conciencia. El gesto que crea ejerce una acción continua sobre la vida interior. La mano arranca al tacto de su pasividad receptiva, lo organiza para la experiencia y la acción. Enseña al hombre a poseer el espacio, el peso, la densidad, el número. Creando un universo inédito, le deja por todas partes la huella de su

⁵¹⁰ WILSON, Frank R., *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*(1998), Barcelona, Tusquets Editores, 2002.

⁵¹¹ PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa* (2009). *Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 14.

paso. Se mide con la materia que metamorfosea, con la forma que transfigura. Educadora del hombre, lo multiplica en el espacio y el tiempo”⁵¹².

La mano sería entonces una adaptación anatómica que evolucionó para favorecer la manipulación de objetos. Si este hecho se produjo en las praderas de la sabana, después de que los primates que dieron lugar a la especie *homo* bajaran de los árboles, se podría afirmar que la mano fue uno de los principales factores que alejó a los individuos de la penumbra de la selva primordial. La capacidad de crear objetos nuevos a partir de los materiales encontrados en el entorno se relaciona directamente con la capacidad creadora. Podría decirse entonces que fue también el arte uno de los agentes que intervinieron positivamente en la segregación del hombre y el bosque.

El minimalismo fijó la atención en la producción modular repetitiva que eliminaba todo rastro de la mano del artista y que redundaba en el interés tecnológico. Se primaba también la dimensión conceptual de la obra. Sin embargo, la tesis de Wilson no es alienante, no coloca la mano por lado y el concepto por otro. Va más allá pues trata de poner en evidencia cómo el origen del lenguaje no puede separarse de la evolución de la mano. Afirma que el principio del lenguaje está en el gesto, que precedió a la palabra. La mano contribuyó a configurar, por tanto, también el cerebro del mismo modo que este también colaboró en la conformación de aquella. Se puede constatar que la palabra «concepto», que se refiere a la idea o el entendimiento y que se sitúa en el plano intelectual, delata un origen corporal. «Concepto» procede del latín *concupere* ('concebir') y este lo hace a su vez de *capere* ('agarrar' o 'capturar algo'), por lo que se considera que está de más incidir en la contundente corporalidad manual de las acepciones de «agarrar».

Las piezas artísticas que se ejecutan a partir de la materia del bosque aunque suelen ser sencillas, repiten formas orgánicas que resultan bastante primarias y no precisan de una base intelectual que las explicita ya que no han perdido su denotación objetiva. En ellas resuena algo que es conocido, un ademán que ha sido hecho por la mano del artista pero que la mano del espectador reconoce. El gesto, del latín *gestum* ('actitud o movimiento del cuerpo') deriva de *gerere* ('llevar a cabo') y lleva implícitos el dinamismo, la movilidad y también algo que está fuera del tiempo. En el primer capítulo de la novela *La inmortalidad* (1988) de Milan Kundera, el escritor se queda fascinado por los gestos que realiza una

⁵¹² FOCILLON, Henri, *Vida de las formas. Seguido por el Elogio de la mano*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 158-159.

señora mayor. Son unos gestos que le parece que proceden de otro cuerpo, de otra persona, como si trascendieran la entidad corpórea de la mujer: “Con cierta parte de nuestro ser vivimos todos fuera del tiempo”⁵¹³. El gesto se manifiesta como uno de los pilares que construyen la inmortalidad.



Fig. 117.- Andy Goldsworthy, *Rivers and tides* (2004).

El artista que construye estas obras trenza, ata, anuda. Todos actos alejados del refinamiento tecnológico. En sus esculturas se detecta el automatismo manual, como si se tratase de una herencia recóndita de carácter inconsciente que, sin embargo, está preñada de memoria. Las manos que se enredan entre los materiales, trabándolos, son una proyección del cuerpo que se pone en contacto con la materia. Andy Goldsworthy cose con espigas una hilera de hojas, Udo traba las estructuras de sus nidos con troncos de madera y el taller que tenía Giuliano Mauri en Lodi parecía el de un cesterio. El oficio de cestería es uno de los más antiguos (Fig. 117). Chris Drury elabora muchos de sus trabajos bajo los dictados de la cestería, tanto refugios como canastos, a los que considera elementos complementarios. Estas estructuras se ajustan a una dualidad que se expresa en la confrontación entre naturaleza y cultura, interior y exterior, macrocosmos y microcosmos.

⁵¹³ KUNDERA, Milan, *La inmortalidad* (Tr. Fernando de Valenzuela), Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 12.

Cesta y refugio son necesidades básicas del hombre creadas para contener, para acoger. Una gran cesta puede ser un refugio y una pequeña cabaña puede confundirse con un cesto⁵¹⁴.

Chris Drury se sintió atraído por esta actividad cuando leyó que algunas tribus nativas del suroeste de los EE. UU., al aprender este trabajo no sólo se instruían en el manejo del material sino que también tejían en el objeto el espíritu de la tribu. La cesta aunaba las dimensiones espiritual y práctica. Esto fue lo que fascinó al artista, esa parte que no se ve pero que está presente en el oficio y que el arte occidental parecía empeñado en olvidar. Mientras se teje el objeto se realiza un trabajo que es repetitivo que genera en el que trabaja un estado hipnótico durante el que aflora el gesto, esa parte que al artista le fascinaba. El gesto tiene mucho de oxímoron, es una espontaneidad aprendida y tiene mucho también que ver con el elemento rítmico que funciona como un agente de unión entre el artista y la obra⁵¹⁵. Es algo que se recuerda, que se atrapa que fluye a través de la mano y que no tiene nada que ver con una «idea generadora» anterior. Ángel González en sus clases siempre hacía alusión a este aspecto creador y también jugueteo de las manos. Hacía alusión a que después de una comida agradable, durante la sobremesa, de repente, las manos de los invitados se iban solas a coger las pequeñas migas de pan a las que empezaban a dar las más inusitadas formas, en un ademán que no dependía de un pensamiento preconcebido. Decía algo así como que nunca se llega tan lejos que cuando se deja el camino libre a las manos. Una observación parecida a la que Merleau-Ponty hacía acerca de la pintura de Cézanne. La expresión artística mostraba toda su potencia en el hacer y el artista:

“(…) no se limita a ser un animal cultivado; hace suya toda la cultura desde sus principios, pero tan solo para volver a empezar: habla como habló el primer hombre y pinta como si jamás se hubiera pintado. Su expresión no puede ser una traducción de un pensamiento ya definido, pues los pensamientos definidos son los que ya han sido dichos en nosotros mismos o en por los demás. La «concepción» no puede ser anterior a la «ejecución»”⁵¹⁶.

Pero no es cuestión tampoco de talento innato, como advierte Richard Sennet, pues el trabajo artesano tiene mucho de repetitivo. El trenzar, atar, entamar, tejer, modelar se

⁵¹⁴ SYRAD, Kay, *Chris Drury. Silent Spaces*, London, Thames & Hudson, 1998, pp. 11-20.

⁵¹⁵ El ritmo como elemento conformador del arte y como factor unificador entre la obra y el espectador se desarrolla en el capítulo 11 de este estudio.

⁵¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *La duda de Cézanne*, Madrid, Casimiro, 2015, p. 49.

ejercitan mediante la repetición. Hay una tendencia muy marcada en estos artistas a la reiteración en las piezas, las formas, las estructuras que componen: las cabañas de Drury, los nidos de Udo, las cestas de Mauri, los libros-caja de Miguel Ángel Blanco o las maderas desbastadas que repiten el bosque de Penone. La repetición empleada en la educación tiene muy mala prensa hoy día, como si hubiese un cierto temor a que los niños se aburran si se les inserta en una rutina que se considera monótona. Pero la repetición no embota la creación, pues también es creadora. Durante la repetición de algo se producen hallazgos repentinos que hacen que lo que se estaba reiterando cambie de contenido⁵¹⁷. Repitiendo se abunda en lo que se sabe y aflora también un conocimiento nuevo.

No se trata de una repetición industrial o seriada que produce objetos idénticos, no es una repetición wharholiana, en la que el objeto pierde todo relieve y se vuelve fondo y sumerge al espectador en un estado de saturación que le produce embotamiento y dificultad para seleccionar. La estructura de la repetición en Warhol produce un desgaste del valor del objeto, la destrucción de la expresión y conduce a una uniformización típica de la sociedad de consumo⁵¹⁸. Pero la repetición a la que se está haciendo referencia está más en sintonía con la que definió Lacan: repetición no es reproducción, la repetición exige lo nuevo⁵¹⁹. Es placentera en cuanto que es capaz de generar aprendizaje, por eso lo que mueve a buscar la siguiente repetición es la novedad de una experiencia nueva pero que parte de algo conocido.

Para Chris Drury, la labor repetitiva que conlleva el trabajo manual es algo similar a “cantar un mantra o estar en un estado perpetuo de meditación”. Para el estado mental que producen estas tareas repetitivas son muy parecidas a las que se generan durante las caminatas largas⁵²⁰. La repetición es capaz de trasladar al sujeto a un estado de profunda interioridad⁵²¹. Conduce a profundizar en el sentido de las cosas y, por tanto, en un aprendizaje más íntimo de las mismas. Si algo se repite quiere decir que ya ha existido y que, de algún modo, se recuerda. La repetición que opera en términos meditativos ayuda a conocer mejor el mundo:

⁵¹⁷ SENNETT, Richard, *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010 (2008), p. 54.

⁵¹⁸ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, “La repetición y la sensibilidad contemporánea”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 3, Madrid, Editorial Complutense, 1991-92, p. 289 y 290.

⁵¹⁹ LACÁN, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964*, (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Buenos Aires, Paidós, 2010.

⁵²⁰ GRANDE, John K., *op. cit.*, p. 412.

⁵²¹ KIERKEGAARD, Sören, *La repetición* (1843), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 58.

“La antinomia es completa entre pensar y meditar, entre saltar de un problema a otro y ahondar en uno solo. Mediante la meditación se percibe la inanidad de lo diverso y de lo accidental, del pasado y del futuro, para mejor abismarse en el instante ilimitado. Es mil veces preferible hacer voto de locura o disolverse en Dios que prosperar gracias a simulacros. Una plegaria inarticulada, repetida interiormente hasta la estupidización o el orgasmo, tiene más peso que una idea, que todas las ideas”⁵²².

La repetición de los gestos genera conocimiento y la mano tiene capacidad para pensar y para imaginar también, como decía Bachelard, las ensoñaciones de la materia. La capacidad de imaginar es un atributo exclusivamente humano. Y sin imaginación no puede haber creación ninguna. Es evidente que la imaginación no se aloja sólo en el cerebro en la dimensión mental pues “toda nuestra constitución corporal tiene sus fantasías, sus deseos y sus sueños”⁵²³. El párrafo final del libro de Wilson se centra en una aguda reflexión acerca de esta capacidad que tiene la mano para crear, pensar y soñar:

“La palabra latina *rabere* significa «soñar» y también «enrabiarse», lo que me parece fascinante. La palabra francesa *rêver* es todavía mejor, ya que significa soñar y también, en sentido más figurado, desvariar. Es la capacidad de ser poseído, de enloquecer por una idea o por una posibilidad: el sonido de un motor, el aspecto de la imagen deseada traducida en una serie de líneas dibujadas por nuestra propia mano sobre un papel. Los seres humanos somos lo que somos no únicamente a causa de nuestra racionalidad, sino también porque sabemos aprovechar nuestra irracionalidad. Por lo tanto, mi recomendación final va dirigida a los nombradores oficiales de especies: nuestro nombre específico debería celebrar la mano y su papel fundamental en nuestra vida reclamando la herencia del hombre «hábil» de Leakey, *Homo habilis*, y también debería recordarnos que nuestra racionalidad está alimentada por el inconsciente y animada por una curiosidad juguetona. Esto nos deja con un nombre bastante largo: *Homo habilis rabens ludens sapiens*, una denominación que, sin embargo, refleja mucho mejor que la oficial lo esencial y más pintoresco del ser humano”⁵²⁴.

El genio humano se percibe a través de la expresividad de las manos muchas veces antes que mediante la elocuencia verbal. Aulo Gelio, un escritor romano del siglo II recogió en *Las noches áticas* gran cantidad de información acerca de escritores y filósofos de la antigüedad. Cuenta el encuentro entre Protágoras de Abdera con el que sería su tutor,

⁵²² CIORAN, E.M., *La caída en el tiempo* (1966), Barcelona, Editorial Laia/Monte Ávila Editores, 1988, p. 26.

⁵²³ PASLLAMAA, Juhani, *op. cit.*, p. 14.

⁵²⁴ WILSON, Frank R., *op. cit.*, p. 310.

Demócrito. Protágoras, aquel que dijo que el alma no es otra cosa que los sentidos, se dedicaba a atar y transportar fardos de leña. Un día se topó en el camino con Demócrito, que quedó asombrado por la ingeniosa manera en que estaba anudado el montón de ramas que portaba el joven. Le preguntó que quién lo había hecho y el muchacho contestó que había sido él. El filósofo le rogó entonces que lo deshiciera y que volviera a amarrarlo delante de él, lo que el chico realizó con gran pericia⁵²⁵. No debió pensar Demócrito que el gesto de Protágoras era baladí, pues fue lo que le llevó a aceptarle como discípulo en su escuela y a hacerse cargo de su formación.

⁵²⁵ MORERI, Louis, *El gran diccionario histórico, o Miscellanea curiosa de la Historia Sagrada y profana ...* (traducido del francés por Don Joseph de Miravel y Casadevante), tomo VII, Publicado en París a costa de los libreros privilegiados y en León de Francia de los hermanos Tournes, 1753, p. 525, http://cisne.sim.ucm.es/search~S6*spi?/tel+gran+diccionario+historico+o+miscelanea+curiosa/tgran+diccionario+historico+o+miscelanea+curiosa/-3%2C0%2C0%2CB/frameset&FF=tgran+diccionario+historico+o+miscellanea+curiosa+de+la+historia+sagrada+y+profana&9%2C%2C11/indexsort=- (Consulta: 39/05/2015).

11.- UN PASEO POR EL BOSQUE

“Nadie acompaña al caminante. Ni siquiera sus demonios lo acompañan cuando sale a caminar, cuando se adentra en el bosque. Así es la soledad del caminante solitario. Así es el horizonte, nítido y virtuoso, de todos sus caminos”⁵²⁶.

Al comienzo de este trabajo se decía que era un ejercicio inútil quedarse en la linde del bosque porque el bosque implicaba estar dentro. Este ha de ser, por tanto, el punto que sirva de colofón a todo el camino que se ha venido recorriendo hasta aquí, entrar en el bosque, el punto en el que está la obra de arte. Esta se manifiesta dentro de un espacio que es también parte de obra. Del lado del espectador, la apropiación del entorno se hace mediante el paseo. El paseo pone en marcha un estado de ánimo en el caminante que le conecta con todo lo que le rodea. Se ponen en contacto con los ritmos propios del entorno con los del sujeto que camina. A través del acto de caminar el lugar se revela al individuo y lo hace de forma sensible. Ahora no queda más que adentrarse en el bosque dejando a un lado los demonios de la mente para dejar paso al universo de los sentidos.

Yi-Fu Tuan definía el lugar a través de las relaciones emotivas y sensoriales que establecía el hombre con un determinado espacio. En el lugar estaban implicados todos los sentidos y en él se hacía patente la experiencia de vivir en el mundo. Según la concepción heideggeriana de lugar para que el bosque se constituya como tal es necesario habitarlo y para habitarlo hay que construirlo. El arte es uno de los elementos que tienen la capacidad de poder construir lugares. A través de la actividad artística se pueden erigir emplazamientos destinados a habitar. La manera de habitarlos es tomar contacto con ellos a través de la emoción y de la experiencia que deparan los sentidos. La conexión se hace mediante un paseo que liga al caminante con el espacio a través de una sincronización rítmica. Se va a hacer alusión al elemento rítmico como condición fundamental para que la experiencia artística pueda acontecer y para que se manifieste en ella la potencia del lugar. A través del ritmo se va a enlazar el espectador con la obra y con el bosque y el lugar se revela por medio de la pisada.

⁵²⁶ VALERO, Vicente, *Días del bosque*, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 42.

11.1.- El ritmo como elemento unificador

¿Qué se entiende por “ritmo”?⁵²⁷ Ritmo, según Agustín García Calvo es la *primera técnica de dominar o domesticar el tiempo*⁵²⁸, en el sentido de tomar conciencia del momento y del devenir de la existencia. No entendido como medida domada, sino como elemento unificador que sostiene todo lo que vive y que favorece la «relianza» del hombre con el mundo⁵²⁹. Escribía Henry David Thoreau, en su breviario sobre el caminar, que la vida está en armonía con lo salvaje y que lo más vivo es lo más salvaje⁵³⁰. Pero ese carácter silvestre que según Thoreau está conectado con la vida, permanece ensordecido en el hombre que habita en las sociedades modernas que ha perdido el contacto íntimo con el entorno natural. Cuestión esta que produce una falta de adecuación a los ritmos biológicos naturales y que se traduce en una ausencia de sincronía con el medio. Una omisión de concordancia que, según Amparo Lasén propicia que las sociedades tecnológicas se asienten sobre una arritmia domesticada y marcada a golpe de reloj:

“Puede parecer paradójico tratar de arritmia en la modernidad, cuando estamos tan acostumbrados a oír hablar del “ritmo trepidante” de las sociedades industriales urbanas. Se trata de la velocidad y de la aceleración con las que las cosas ocurren, se producen los

⁵²⁷ Una selección de los contenidos que se desarrollan a continuación se ha recogido en el siguiente trabajo: SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther, “El arte y el ritmo del bosque: un camino de retorno”, en AIZPÚN, Teresa; IBÁÑEZ, Cayetana y FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva: *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*, Madrid, Abada, 2015.

⁵²⁸ GARCÍA CALVO, Agustín, *Contra el tiempo*, Madrid, Ed. Lucina, 1993, p. 134.

⁵²⁹ «Relianza» es la traducción del neologismo francés *reliance* que surge de *relier*, ‘reunir’ y *alliance*, ‘alianza’. Relianza es lo que liga a unos seres con otros a través de distintos elementos del mundo y que da una noción significativa acerca de la propia identidad. El término fue utilizado por primera vez por Roger Clausse en 1963 para referirse a la capacidad de ligazón que tienen los medios de comunicación en una sociedad. Posteriormente ha sido recogido por los sociólogos Marcel Bolle de Bal, Michel Maffesoli y Edgar Morin que han ampliado el campo de la relianza a la sociología, en cuanto a unión con los otros; a la psicología, en cuanto al encuentro con la propia identidad; a la cultura, en cuanto a la relación con el mundo; a la antropología, en cuanto a la relación con la especie y a la filosofía en cuanto a la relación con el cosmos.

⁵³⁰ THOREAU, Henry David, *Caminar* (1862), (Tr. Federico Romero) Madrid, Árdora, 2001, p. 33.

intercambios, llegan las informaciones, funcionan los transportes y los medios de comunicación, pero no del ritmo propiamente dicho”⁵³¹.

La arritmia a la que se refiere Lasén se mantiene en una repetición monótona que no deja lugar al intervalo, ni a la modulación de intensidades, ni favorece la religación con el entorno sino que aliena, paraliza y escinde al individuo. Sin embargo, existen también expresiones dentro de las comunidades en las que el elemento rítmico se manifiesta como un factor de cohesión. Una cohesión dinámica ya que el ritmo, como la propia vida, no se puede concebir sin movimiento. Elías Canetti en *Masa y poder* explicaba el ritmo como un instrumento de cohesión y tomaba como ejemplo de unión a través de éste, entre lo que llamaba «masas palpitantes», el poder de la danza en los pueblos ancestrales. Los danzantes, arrobados por el movimiento acompasado de sus cuerpos, alcanzaban estados de alta excitación y ejercían un efecto de fuerte atracción sobre todos los que observaban, que permanecían unidos a ellos mientras duraba la danza. El grupo entero se comportaba “como un solo ser”⁵³². Estas manifestaciones rítmicas que propician la conexión entre los miembros de una masa se dan, por ejemplo, en los estadios de fútbol o en los conciertos de música multitudinarios. Del mismo modo, el arte y el contacto con la naturaleza, aunque se expresan de una forma menos masiva, son igualmente herramientas generadoras de ritmo que favorecen la unión entre el hombre y el mundo.

La definición que ofrece cualquier diccionario en la entrada «ritmo» contiene términos como proporción, medida, norma o regla que hacen pensar en un elemento cuantificable. No obstante, el ritmo no es un factor cuantitativo, es cualitativo. Como ese *swing* al que se alude en una antigua canción de Duke Ellington, *I don't mean a thing*, que podría resumirse así: ¿de qué sirve la música si no hay algo más que la hace completa?, no hay diferencia entonces entre lo dulce y lo salado, lo que tienes que hacer es darle ritmo a todo lo que pilles, si no tiene *swing*, si no tiene ritmo, no entiendo nada. Porque en ausencia del elemento rítmico nada tiene sentido. El ritmo hace ser, conforma. Pero no hay que interpretar ese «entender» como algo que parta de la lógica, ni que remita a un concepto enteramente racional. Más bien al contrario, el ritmo está en profunda conexión con el universo emotivo. Como interpretó el poeta y filósofo francés Jean-Marie Guyau, el ritmo

⁵³¹LASEN DÍAZ, Amparo, “Ritmos sociales y arritmia de la modernidad”, en *Política y Sociedad*, nº 25, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 202, (nota 43).

⁵³² CANETTI, Elias, *Masa y poder* (1960), (Tr. Juan José del Solar), Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2002. p. 26.

tiene por objeto expresar emociones porque el lenguaje rítmico “reconoce por causa la emoción primera”⁵³³. Y se contagia, se transmite, de manera empática, no “como el fruto de una comprensión recíproca, sino de la resonancia” que a veces se da entre los miembros de una masa, o en la relación que se establece entre el que contempla una obra de arte y la propia pieza⁵³⁴.

La escisión a la que se hizo alusión antes no sólo tiene que ver con la alienación derivada de la sociedad tecnológica actual. Esa separación procede de la tradicional visión antropocéntrica del mundo enarbolada por la cultura occidental. Con una mirada eminentemente dicotómica ha colocado unas potentes barreras entre el hombre y la naturaleza; entre la razón y la emoción o entre el conocimiento científico y el que se obtiene a través de la experiencia sensible, la fantasía o la imaginación. En este sentido, el arte como lenguaje rítmico que expresa y genera una emoción puede ser un elemento unificador entre naturaleza y cultura que ayuda a entender el mundo y la propia vida.

El ritmo, concebido como movimiento vital está presente en todo lo que vive, que está conectado a su vez con su entorno mediante distintos ritmos. Por ejemplo, los ritmos biológicos de los seres humanos están en perpetua sincronía con los del medio en el que se desenvuelve. La simple alternancia del día y la noche, de la luz y la oscuridad, regula los ritmos circadianos que controlan la temperatura corporal, la respiración o el pulso sanguíneo. El ritmo, ya en sus dimensiones más elementales, conecta al ser humano con el mundo en el que habita y, al mismo tiempo, le conforma y le hace ser lo que es. En palabras de Edgar Morin: “los seres no pueden constituir y mantener su existencia, su autonomía, su individualidad, su originalidad, más que (...) en y por la dependencia respecto de su entorno”⁵³⁵.

De este modo, no se va a entender el ritmo desde la perspectiva de aquello que puede ser medido. El ritmo se explica antes desde el fluir que desde la norma. Pero aunque se considere el ritmo como un flujo, tal como puede deducirse de su derivación etimológica de la palabra griega *ῥέω* (‘fluir’), no es sólo flujo, sino forma y vínculo. Es vínculo porque tiene capacidad de convocar, de cohesionar. Y es forma, porque dentro de esa unión que favorece

⁵³³ GUYAU, Jean-Marie, *Los problemas de la experiencia estética contemporánea* (1884), (Tr. José Navarro de Palencia), Madrid, Daniel Jorro Editor, 1920, pp. 226.

⁵³⁴ LASÉN DÍAZ, Amparo, *op. cit.*, p. 189.

⁵³⁵ MORIN, Edgar, *El método I. La naturaleza de la Naturaleza* (1977), (Tr. Ana Sánchez en colaboración con Dora Sánchez García), Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, p. 236.

hace que cada cosa, que cada elemento refuerce su propia identidad. Así lo explica Werner Jaeger en relación a la potencia educativa y formadora de la poesía entre los jóvenes griegos. El ritmo, según un verso de Arquíloco utilizado por el filólogo alemán en su disertación, “mantiene al hombres en sus límites”, es decir, encauza, imprime forma al movimiento, limita el flujo, sostiene la vida y permite a cada elemento vivo ser lo que es⁵³⁶.

11.2.- La experiencia del bosque

Se cuestionaba San Agustín en *Confesiones* qué cosa era el tiempo: “Si nadie me lo pregunta, lo sé, pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”⁵³⁷. El tiempo, la naturaleza, el amor, la muerte o la vida pertenecen a esa categoría de representaciones mentales que escapan, por su complejidad semántica, a una conceptualización categórica y precisa. En la primera parte de este trabajo se ha tratado de realizar un acercamiento a lo que es el bosque. Pero, inevitablemente, hay que ser consciente de que hay partes del mismo que se escapan. Por tanto, tratar de concretar explicar a través de la definición lógica cómo es la experiencia del bosque o tratar de establecer unos cauces encorsetados desde la razón que expresen el ritmo que genera este espacio y que tengan una validez universal, quizás es una pretensión inútil ya que entran en juego motivaciones psicológicas de carácter emotivo, inconsciente y subjetivo. Por lo tanto, para no caer en aquello que Giambattista Vico denominó «la barbarie de la reflexión», se propone transitar el bosque mediante un paseo que requiere un pacto con el sentido común, la fantasía, el ingenio y la imaginación; una alianza con la sugerencia antes que con el decir explícito y con la potencia poética, pues ambas son consideradas herramientas válidas en la búsqueda del saber.

¿Cuál es entonces el ritmo que emana del bosque? Al bailar una bachata, un vals o una danza *haka* se producen en el danzante distintos estados de ánimo y originan diferentes afecciones. Del mismo modo, los ritmos derivados de cada una de las tipologías del paisaje, ponen en marcha emociones, ritmos o sintonías diferentes en aquel que las contempla. Las impresiones del entorno que se tienen desde lo alto de una montaña no tienen nada que

⁵³⁶ JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, (1934-1947), México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 126-127.

⁵³⁷ *Confesiones*, XI, 14, 17.

ver con las que se experimentan en un valle o en un campo labrado. El bosque como «lugar», como un elemento expresivo más de la obra de arte y generador de ritmo, aporta a la experiencia artística una serie de connotaciones que sólo pueden aprehenderse dentro de él.

El ritmo de un paisaje surge de la tensión que se genera entre dos factores. Uno de ellos es la percepción obtenida a través de las características físicas o ecológicas del territorio (*topos*), un concepto que puede ponerse en conexión con la artealización *in situ*, que definió Alain Roger o lo que Ortega entendía por «patencia». El otro factor depende de la comprensión, interiorización y carga simbólica y afectiva que han sido elaboradas mediante el proceso cultural (*locus*), y conectan, a su vez con la artealización *in visu* o la «latencia» orteguiana, respectivamente. Ambos se ponen en marcha en el preciso instante en que el espectador se coloca ante ese paraje⁵³⁸. Así, la transmisión rítmica de un paisaje va a participar de elementos tanto naturales como culturales que se actualizan en la mirada del que lo contempla. El elemento rítmico se va a desencadenar por medio del sentimiento afectivo, de la emoción estética que surge de esa tensión, pues “las acciones rítmicas son afectivas, liberan las pasiones del momento”⁵³⁹. Y tienen más que ver con la experiencia inmediata vivida en el propio contexto del que se extrae la información (de forma, no totalmente inconsciente pero sí involuntaria) que con el mensaje destilado de esa vivencia estética⁵⁴⁰.

En cuanto a la interacción del ser humano con el paisaje, del *topos*, del emplazamiento físico, no se obtiene sólo una percepción euclidiana o biológica del espacio. El *topos*, “define nuestra relación con la materialidad y corporeidad del paisaje”⁵⁴¹. Es a través de su existencia, de sus cualidades físicas que se establece la comunicación entre un paraje y el hombre. Pero además, de él se extrae también una poética (*poiesis*). La poética emana, por una parte, directamente del lugar. Por otra, lleva asociada una actitud creadora en cuanto a que se refiere a aquello que impulsa al individuo a ir al encuentro de un entorno determinado más allá de la mera contemplación. Es decir, por lo que «llama» de ese paraje,

⁵³⁸ CARAPINHA, Aurora, “Los tiempos del paisaje”, en *Paisaje e historia* (Dir. Javier Maderuelo), Madrid, Abada Editores, 2009, p. 116.

⁵³⁹ LASÉN DÍAZ, Amparo, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁴⁰ *Ibíd.*

⁵⁴¹ CARAPINHA, Aurora, *op. cit.*, pp. 116-117.

por lo que tiene de matriz rítmica, por su esencia. Porque el ritmo es también aquello que atrapa y que convoca a través de elementos que el ser humano reconoce como propios.

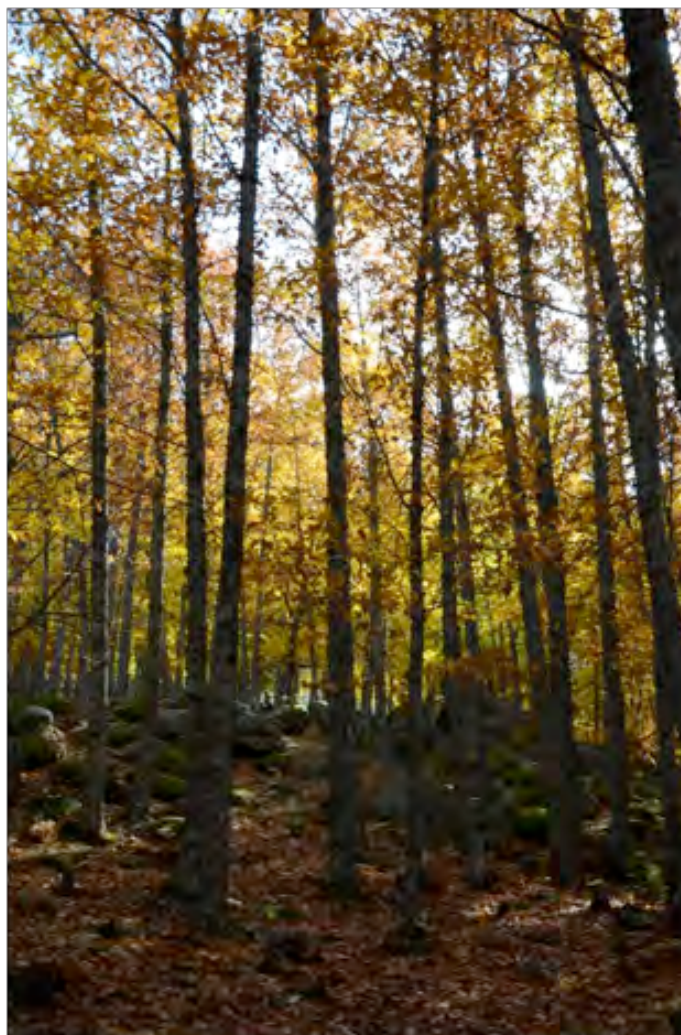


Fig. 118. Bosque de castaños. El Tiemblo. Ávila.

El bosque no se puede entender sólo como un biotopo escaso con alta densidad de árboles repartidos en un número determinado de hectáreas. El bosque implica, desde el principio, un posicionamiento físico del espectador⁵⁴². El bosque es un espacio acotado, es un interior. En el bosque es difícil mantener esa distancia que se hace necesaria para que el paisaje surja porque dentro de él la distancia desaparece. El bosque, dice Josefina Gómez Mendoza citando a Fortier, es un ambiente, “solo cuando se integran las sensaciones, el

⁵⁴² Nuno de Mendoça, profesor de la Universidad de Évora, realizó un estudio en el que analizaba las diferentes poéticas de cada una de las tipologías paisajísticas. MENDOÇA, Nuno de, *Para uma Poética da paisagem*, 2 vols., Évora, Universidade de Évora, 1989.

bosque se vuelve paisaje, el sotobosque se carga de significados”⁵⁴³. Es un espacio en el que prima la memoria contemplativa y la dimensión sensorial. En el bosque hay que estar dentro, como se ha venido repitiendo a lo largo de este trabajo. Así, cuando se penetra en un bosque se tiene la sensación de que el resto del mundo se ha quedado fuera. No se puede ver ni se puede oír nada que no pertenezca a su dominio. No queda más que someterse a su movimiento. Quizá el primer descubrimiento que se hace dentro del bosque es la imponente verticalidad del árbol que, como escribió Gaston Bachelard, inicia una ensoñación dinámica que parte de lo hondo de la tierra y llega hasta el cielo⁵⁴⁴. Pero en el bosque no puede consumarse ese sueño aéreo que sí ofrece el árbol aislado. Las copas de las plantas no dejan ver más allá del espacio que preservan. “El bosque está encima del hombre”, decía Canetti. Pero no es un «arriba» inalcanzable sino cercano y abarcable pues la espesura es también un símbolo de recogimiento⁵⁴⁵.

Los troncos se tornan obstáculos que frenan a cada paso el impulso de avanzar, pues imponen pausas en el caminar y no dejan extender tampoco la mirada horizontal. Por estas peculiaridades el bosque resulta sombrío y opresor y al mismo tiempo es acogedor y maternal. Los protagonistas de los cuentos se pierden en los bosques porque desorienta debido a su conformación laberíntica y especular. Pero es también esa confusión la que les conduce al descubrimiento de su identidad y les permite realizar hallazgos maravillosos. Sin embargo, ese efecto especular no es nunca asimilable a la devolución de la misma imagen, pues ningún árbol es igual que otro. Este es el ritmo que marca el bosque, que suspende el flujo del caminar al chocar con un obstáculo para después volver a reanudar el movimiento en otra dirección. La repetición asimétrica del bosque, propicia el movimiento.

El ritmo del bosque no es monocorde, pues los árboles nunca se repiten bajo normas estrictas. Un árbol no reproduce a otro árbol porque los árboles “generan la variedad dentro de un sistema acotado”⁵⁴⁶. Todos se originan por medio de los mismos parámetros y de condiciones similares, pero se añade un factor aleatorio en cada iteración. Son

⁵⁴³ FORTIER, A., “Les taillis contre la futaie: dernières manières d’appréhender le paysage Forestier ardennais”, en *Études Rurales*, nº 121-122, pp. 109-126, cit en GÓMEZ MENDOZA, Josefina, “Paisajes Forestales ...”, *op. cit.*, p. 237

⁵⁴⁴ BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños* (1943), México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 252.

⁵⁴⁵ CANETTI, Elias, *Masa y poder*, *op. cit.*, pp. 95 y 96.

⁵⁴⁶ ALBERCH, Pere, “Jardines internos: Orden y caos en las formas orgánicas”, en *Arte y Naturaleza* (Actas del curso Huesca, 4-8 septiembre. Dir. Javier Maderuelo), Huesca, Diputación de Huesca, 1995, p. 27.

estructuras fractales autosimilares, pero no idénticas⁵⁴⁷. Esto implica no una repetición exacta, es antes una renovación en cada una de las reiteraciones, pues “no se trata del retorno de lo mismo, sino de lo semejante”⁵⁴⁸. Por tanto, en el bosque nada está sujeto a una repetición normativa, depende de un orden que como el principio oriental *Li*, puede reconocerse pero no puede ser explicado: “Li es el orden asimétrico, no repetitivo y no reglamentado que reconocemos en los dibujos que forma el agua al moverse, en la forma de los árboles o en las nubes”⁵⁴⁹. Un orden orgánico y dinámico que está en relación con el movimiento constante e irregular de la naturaleza. Pero que al mismo tiempo es firme en su cohesión. Es, como la propia humanidad, un ejemplo de unidad en la diversidad.

El bosque impone sus normas y el que se interna en él se ve abocado al dinamismo al que obliga su materialidad. El bosque es, igual que el laberinto, un espacio autorreferencial que raramente conduce a otro lugar que al interior de uno mismo. El espectador deja de ser sujeto pasivo y se integra en su constante transformación. Se entrega a sus dominios al metamorfosearse con el propio árbol durante la ensoñación que experimenta dentro de su espacio, sintiendo el mismo ritmo reverberar dentro de él:

“Quisiera ser árbol algunos instantes... Vela allí como una torre, y yo, sentado, me siento al abrigo. Me gusta sentir que vigila y que me cubre (...) sentarse entre las raíces, acurrucarse allí, adherido a un cuerpo poderoso, y no preocuparse de nada... Heme aquí entre los dedos de sus pies como un insecto de los bosques, y él, silenciosamente, me cubre. Siento la masa y el surtidor de su sangre... Se vuelve hacia dos direcciones distintas. Con un impulso prodigioso, se proyecta hacia abajo, hasta el corazón de la tierra, allá donde los hombres muertos se hunden en la oscuridad, en el subsuelo denso y húmedo, y por otra parte, se vuelve hacia las alturas del aire... Tan vasto, tan poderoso y exultante en sus dos direcciones. Y en todo este tiempo, ni un rostro, ni una idea. ¿Dónde tiene su alma? Pero ¿Dónde guardamos la nuestra?”⁵⁵⁰.

La identificación del hombre con el árbol implica una comunión profunda con el medio natural del bosque. Unas veces ovillado entre sus raíces como si formasen una cuna, otras veces acogido desde arriba por las exuberantes copas. Otras cara a cara con el fuste del

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

⁵⁴⁸ LASÉN DÍAZ, Amparo, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁴⁹ WATTS, Alan, *El camino del Tao*, (1958), Barcelona, Ed. Kairós, 1979, p. 93.

⁵⁵⁰ Bachelard hace referencia a un texto de D. H. Lawrence, *Fantasía del inconsciente* en el que se reproduce la ensoñación de la metamorfosis con el árbol., en BACHELARD, Gastón, *El aire...*, *op. cit.*, p. 259.

árbol, como si surgiese una suerte de reconocimiento entre ambos al desarrollar sus ciclos vitales en una postura semejante. Ciertamente existe una analogía entre la forma del hombre y la forma del árbol, pues los hombres y los árboles viven erguidos. El cuerpo se parece al tronco y los brazos a las ramas. Árbol y hombre comparten una existencia vertical. El espectador deja de ser sujeto pasivo y se acomoda, sumiso, al entorno frondoso de la espesura y resuena en él el pulso impuesto por la existencia vegetal. Se produce una experiencia identificativa que se renueva con cada uno de los árboles que se encuentra en el camino, un camino a la fuerza tortuoso que no deja lugar a la línea recta. Y la verticalidad obsesiva que, como un *ostinato*, aturde porque no deja que la vista se extienda más allá, obliga al individuo a volcarse hacia sí mismo.

Decía Bachelard que a través del bosque se manifiesta la «inmensidad íntima», una categoría filosófica del ensueño que vive dentro de cada ser humano y que “pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito”⁵⁵¹. La «inmensidad íntima» hace que cobren significado elementos que se encuentran en el mundo exterior. Para Heidegger, el claro del bosque propiciaba la apertura a todo lo que estaba presente y ausente. Entrar en el bosque es «entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia», en el que como ha observado John Berger posibilita que el pensamiento se aproxime a lo distante, pero lo distante también se aproxima al pensamiento⁵⁵². Las sensaciones que se obtienen de la experiencia de adentrarse en el bosque revelan un espacio que trasciende a todo lo que se ve, esa «naturaleza invisible» de la que hablaba Ortega que era el fundamento de la existencia del bosque.

En el bosque habita lo latente, lo que se oculta y se hace patente al ser percibido como un elemento real del mundo. La «patencia» del bosque se expresa a través del *topos* y su poética inherente; mientras que la «latencia» lo hace por medio del *locus*, el lugar construido por la cultura y el imaginario colectivo y ambos se funden en el paisaje. Sin embargo, la relación entre uno y otro no siempre es equilibrada. El componente cultural aporta, entre otros factores de corte más práctico como los beneficios derivados de su explotación, el factor imaginario. Un elemento que se gesta a lo largo del tiempo y que permanece de forma inconsciente en la conciencia colectiva y que contribuye a la sensibilización del individuo ante un paraje determinado. Este es el componente arquetípico del bosque que hace que se identifique este espacio con la idea de un terreno

⁵⁵¹BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, op. cit., p. 220.

⁵⁵²BERGER, John, *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 84.

prístino y salvaje más que con los escasos territorios domesticados que ocupa este ecosistema. Es más, a sabiendas de estar penetrando en un espacio sometido, funciona perfectamente a nivel emocional el juego de estar regresando un estadio originario.

El bosque genera una sintonía originaria porque tiene la facultad de poder trasladar mentalmente al sujeto que lo contempla a una época ancestral, al seno materno de la naturaleza, a la madre arquetípica, como ya se vio en la primera parte de este trabajo, un espacio que precedió a la presencia humana sobre la Tierra. Así aparecía como una constante en muchas cosmogonías y mitos de origen que hacían alusión a la instauración de una cultura que acarreaba el abandono de la vida natural. Un abandono que era consustancial a la aparición de un sentimiento nostálgico que idealizaba un estado originario en comunión con los ciclos naturales al que no se podía regresar. El bosque quedaba, en el imaginario como un lugar fuera de la historia, un lugar ancestral. Y esa capacidad de revivir la memoria en el presente es también configuradora del ritmo que acompaña la vivencia del bosque.

11.3.- La ensoñación del paseo

Para el habitante de las ciudades, la comunicación con la naturaleza es cada vez menos directa y más ocasional. La mayoría de las veces, el contacto que se establece con el entorno se reduce a la rápida visión que se obtiene a través de las ventanas de un vehículo. Por otra parte, desde que el fotógrafo Gaspard Felix Tournachon (1820/21-1910), conocido como Nadar, realizó en 1858 la primera fotografía aérea (que no se conserva) desde un globo aerostático, la percepción del mundo adquiría una nueva perspectiva al tiempo que comenzaba a cambiar la comprensión del espacio habitable. Hasta la invención del globo, y después del aeroplano, las vistas de pájaro tenían que ser hechas desde una alta montaña mirando de forma oblicua. Los sucesivos avances en vuelos y en fotografía contribuyeron a que esta visión fuera accesible cada vez para un público más amplio. La visión sinóptica desde el aire primero y más tarde desde el espacio exterior, revolucionaron los modos de percepción y el horizonte visual de los hombres se amplió. En 1930 la estratosfera fue explorada con globos sonda y se hizo la primera fotografía en la que se apreciaba la curvatura de la Tierra. Cámaras espaciales, satélites, sondas, han participado también en el

desarrollo de ciencias como la geología, geografía, meteorología, arqueología u oceanografía⁵⁵³.

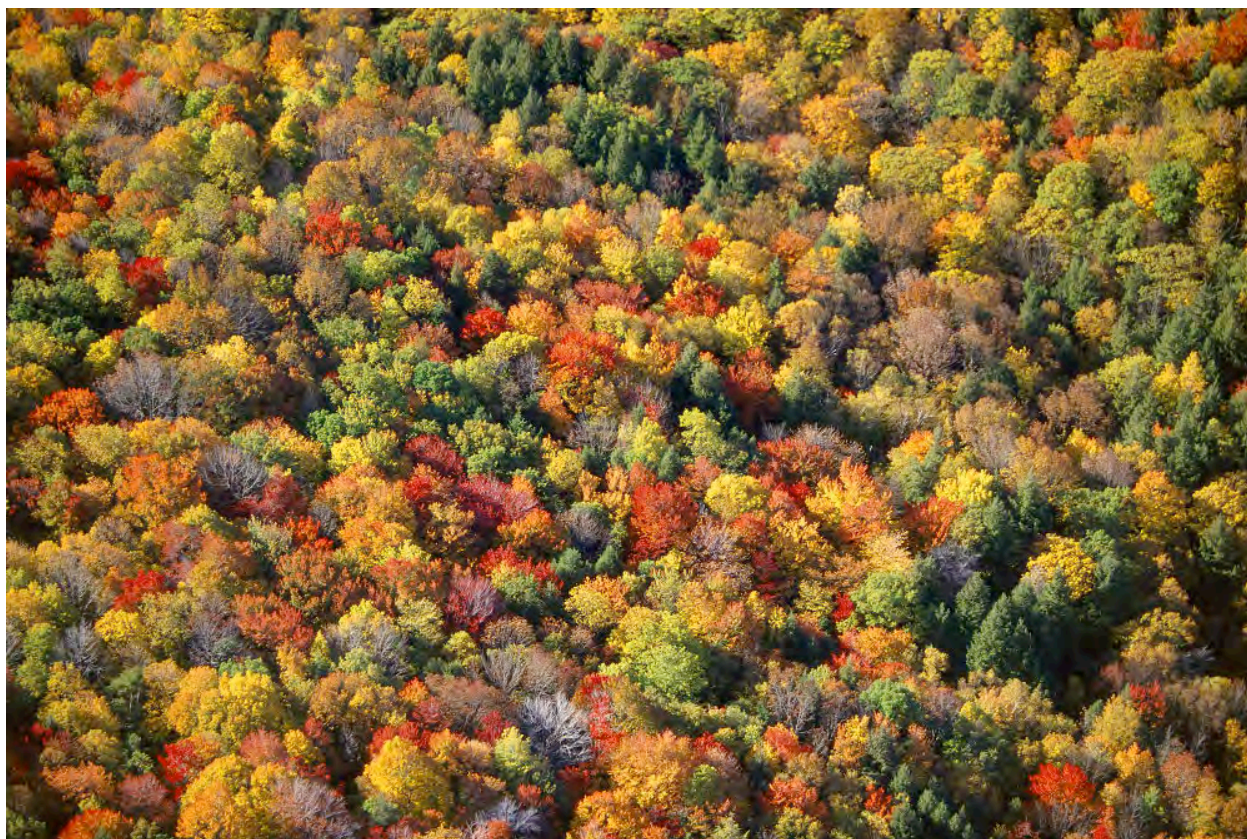


Fig. 119.- Alex Mclean, *Mixed hardwood forest in autumn upstate, New York*.

Casi todas las imágenes que aparecen en los libros de arte en los que se recogen las grandes piezas del *land art* americano como el *Muelle espiral* de Smithson, el *Observatorio* de Morris o los *Túmulos* de Heizer, están tomadas desde una avioneta desde el aire. Otras obras como *Double Negative* o *City* son registradas desde los satélites. Las imágenes que se obtienen en este caso casi eliminan los contrastes cromáticos, inciden en la perspectiva vertical y adquieren un carácter eminente mente cartográfico. Desaparece cualquier atisbo de tridimensionalidad, lo cual dificulta la apropiación por parte del espectador al crear un efecto psicológico de lejanía. La perspectiva oblicua que se obtiene en las fotografías realizadas desde una avioneta, aunque incide en la lejanía, no anula la gradación tonal ni la textura, pero incide en el aspecto topográfico del terreno. Así, los bosques que retrata Alex S. McLean (1947) son imágenes abstractas que inciden en el elemento visual por su

⁵⁵³ DREIKAUSEN, Margret, *The Earth as seen from Aircraft and Spacecraft and Its Influence on Contemporary Art*, Philadelphia, Associated University Presses, 1985.

atractivo colorista, pero abundan en la sensación de alejamiento e impenetrabilidad (Fig. 119).

La aproximación a las obras que se exhiben en los bosques y al mismo bosque como espacio artístico se lleva a cabo mediante el paseo. Es el paseante el que establece una relación auténtica con el paisaje, pues su intención no es otra que la compresión estética del lugar, independientemente de cualquier objetivo práctico, como si se tratase de una meta sin concepto y sin otra finalidad que pensar, soñar y existir⁵⁵⁴. El simple acto de caminar se establece como una experiencia estética. A través de la pisada se posee el territorio y el espacio se transforma en lugar⁵⁵⁵. El acto de caminar está relacionado con el anhelo de búsqueda y de conocimiento propio del ser humano. Tiene también algo de exploratorio, de apropiación del terreno y de, como exclamaba Cioran en *Breviario de los vencidos*, errar siniestro, como es el peregrinar sin rumbo de los que se saben sin tierra.

El paseo no es una experiencia nueva en el arte contemporáneo más reciente⁵⁵⁶. Se puede rastrear su origen en el «hombre de mundo» que describió Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, el *flâneur*, paseante de la ciudad que está fuera de casa y, sin embargo, se siente en casa en todas partes, que está en el centro del mundo y escondido del mismo, pues su dominio es la multitud⁵⁵⁷. Un sujeto para el que la ciudad ya no es su patria aunque haya nacido en ella⁵⁵⁸. Dadaístas y surrealistas consideraron los paseos como manifestaciones de creatividad que dotaban de una mirada nueva al espacio. Los *Free Flux-Tours* de *Fluxus*, exploraban, sobre todo el territorio urbano con un marcado acento anti-arte que procedía de la revolución Dadá y se perdían en los túneles del metro, en los urinarios y en las zonas más inmundas de la ciudad. Las deambulaciones surrealistas se resolvían en la búsqueda de la parte inconsciente del terreno y elegían amplias zonas despobladas. Las derivas situacionistas de los años cincuenta se apoyaban en la psicogeografía como una forma nueva de habitar la ciudad. Se incidía en la parte inconsciente del paseo, que consistía en un abandono que conducía a la desorientación.

⁵⁵⁴ KESSLER, Mathieu, *El paisaje y su sombra* (Tr. Fernando González del Campo), Barcelona, Idea Books, 2000, pp. 21- 23.

⁵⁵⁵ RAQUEJO GRADO, Tonia, *Land Art*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵⁶ Una de las obras claves sobre el paseo en el arte contemporáneo es CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.

⁵⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna* (Tr. Alcira Saavedra), Murcia, Fundación Caja Murcia, 2004, pp. 86-87.

⁵⁵⁸ BENJAMIN, Walter, *op. cit.* p. 354.

Eran también experiencias surgidas desde el ámbito literario, como una expansión del campo de acción de la literatura a las artes visuales.

Pero es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando el paseo comienza a ser considerado como una práctica de la expresión artística que entra a formar parte del campo expandido de la escultura y que es una forma también de intervenir en el espacio. El antecedente de ello fue el relato de un viaje que Tony Smith (1912-1980) realizó en una autopista en construcción a las afueras de Nueva York y fue publicado en *Artforum* en 1966. Smith elaboró una reflexión acerca de la dimensión estética de su desplazamiento que se abría en dos vías: la carretera como obra de arte materializada y la travesía como experiencia artística en sí misma. Dos consideraciones que fueron recogidas por el minimalismo y por los artistas de *land art*. Carl Andre realizaba esculturas bidimensionales sobre las que se podía caminar, que definían un espacio en el que también el espectador participaba. Para Richard Long, como ya puso de manifiesto en *A line made by walking* o para Hamish Fulton, la obra de arte era el acto de caminar en sí mismo.



120. Miguel Ángel Blanco, *Geogenia*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2004.

El paseo es una práctica inseparable de la producción artística de Penone, Perejaume, Goldsworthy o Miguel Ángel Blanco (Fig. 120). Las caminatas forman parte del proceso creativo aunque no son el resultado del mismo, son fundamentales para la percepción y la interiorización del entorno. Las cajas-libro del artista madrileño son una secuencia resumida de lo que el contacto con el bosque le ofrece durante sus caminatas. Los pequeños objetos incrustados en las cajas revelan los asuntos de orden superior que le han sido revelados al artista. Estos son después explicados en las páginas del libro que al ser pasadas, repiten la cadencia de los pasos del artista en el bosque.



Fig. 121.- hermann de vries, *ambulo ergo sum* (2000), Roche-rousse, Haute-Provence.

Cerca del *santuario* que herman de vries hizo en la Roche-Rose, en la orilla del camino hay una enorme roca que tiene grabado el siguiente epigrama: *ambulo ergo sum*. Está inscrito en la piedra con letras minúsculas hechas en oro. La leyenda procede de una de las objeciones que Pierre Gassendi (1592-1655), un matemático y filósofo de Digne y contemporáneo de Descartes, hizo al *cogito*. Un silogismo ligero al lado de rígido y dogmático cartesianismo que recuerda al caminante que “más allá del impulso que anima el pensamiento, la esencia misma de la vida es movimiento”⁵⁵⁹. El propio acto de caminar se erige como una necesidad de unirse al mundo (Fig. 121).

⁵⁵⁹ FAURE, Fabien, “Detesto el arte en la naturaleza...”, *op. cit.*, pp. 143-144.

También el espectador que acude al bosque transformado en receptor y parte inseparable de la obra artística, toma contacto con la misma y con el propio lugar a través del paseo. Gottlob Schelle (1777-1825), escribió *El arte de pasear*, un libro que es el primer tratado dedicado al paseo del mundo occidental aunque su lectura produce en ocasiones la sensación de que se trata quizás más de un libro de urbanismo y buenas maneras a la hora de emprender un paseo, que un escrito sobre estética⁵⁶⁰. No obstante, al comienzo de uno de los primeros capítulos se hace una observación interesante. Dice que el paseo no es un mero movimiento del cuerpo, que deje la mente inactiva sino que para que el paseo sea productivo, el paseante ha de ser una persona instruida y sensible que sepa elevar una actividad mecánica al rango espiritual. No debe ser una actividad meramente intelectual pues el sujeto ha de abandonarse a todo lo que le rodea. Algo que describió muy bien Robert Walser, gran amante de las caminatas y que murió durante una de ellas, en *El paseo* (Fig. 122). El paseo es una actividad que impone un dinamismo rítmico que se manifiesta en el exterior y se proyecta al interior, que esquiva el pensamiento lógico de aquel que camina y que se torna presente absoluto:

“El espíritu del mundo se había abierto, y todos los padecimientos, todas las decepciones humanas, todo lo malo, todo lo doloroso parecía esfumarse para no volver más. Anteriores paseos aparecieron ante mis ojos, pero la magnífica imagen del modesto presente ese convirtió en sensación predominante. El futuro palideció, y el pasado se desvaneció. Yo mismo ardía y florecía en ese instante ardiente y floreciente (...) Yo me había convertido en un interior, y paseaba como por un interior; todo lo exterior se volvió sueño, lo hasta entonces comprendido, incomprensible. Desde la superficie, me precipité a la fabulosa profundidad que reconocía como el Bien. Aquello que entendemos y amamos nos entiende y nos ama también. Yo ya no era yo, era otro, y precisamente por eso otra vez yo. A la dulce luz del amor, reconocí o creí deber reconocer que quizá el hombre interior sea el único que de verdad existe. Me aferró la idea: ¿Dónde estaríamos los pobres hombres si no tuviéramos esta belleza y bondad? ¿Dónde estaría yo si no pudiera estar aquí? Aquí lo tengo todo, y en otra parte no tendría nada”⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Este libro es el primer tratado que se escribió sobre el paseo. Ha sido recientemente traducido al español por primera vez. La edición que se cita, incorpora un prólogo y un epílogo escritos por Federico López Silvestre en los que, además de analizar la historia filosófica del paseo, aporta una bibliografía fundamental acerca de este tema.

GOTTLOB Schelle, *El arte de pasear* (1802), (Edición de Federico López Silvestre y Tr. Isabel Hernández), Madrid, Díaz & Pons, 2013.

⁵⁶¹ WALSER, Robert, *El paseo* (1917), (Tr. Carlos Fortea), Madrid, Ed. Siruela, 2012, p. 59.



Fig. 122 Robert Walser muerto sobre la nieve, diciembre de 1956.

Durante el paseo se origina también una actitud rítmica que evita el análisis y no deja lugar a la inteligencia práctica⁵⁶². Se propende a un vaciamiento interior que facilita el dar cabida a lo que viene de fuera. La cadencia que impone el pasear, provoca un estado de cierto adormecimiento consciente, como si se tratase de una meditación en movimiento que posibilita la irrupción del elemento rítmico. El movimiento acompasado de la caminata produce un efecto similar al que resulta del trance en cuanto a que la incursión del ritmo anula la consciencia ordinaria y da lugar a la consciencia marginal, que supone una ruptura de la actividad cotidiana. Ese desdoblamiento de consciencia propio de la vivencia rítmica se experimenta “también en los sueños y en el arte”, pues es propio del sentimiento

⁵⁶² LÓPEZ SILVESTRE, Federico, “El mundo a tres kilómetros por hora” (Prólogo), en GOTTLOB SCHELLE, Karl, *op. cit.*, p. 17.

estético⁵⁶³. Una sensación como la descrita por Rousseau en *Las ensoñaciones del paseante solitario*, que pone el cuerpo en contacto con el entorno y hace que se funda con el paisaje en el acto de caminar al tiempo que vincula al hombre con el mundo y hace que desaparezca cualquier tipo de fragmentación:

“Una ensoñación dulce y profunda se apodera entonces de los sentidos, y se pierde con deliciosa embriaguez en la inmensidad de este bello sistema con el que se siente identificado. Entonces todos los objetos particulares escapan a él; no ve ni siente nada más que en el todo”⁵⁶⁴.

Caminar revela secretos que no tienen que ver con el conocimiento racional del contexto sino con la experiencia del lugar en un instante preciso. Una acción que potencia la sensación de pertenencia al mundo:

“Leroy-Gourhan recuerda que el marco rítmico del andar y los movimientos rítmicos de los brazos rigen la integración espacial y temporal de los hombres, incluyéndolos en un dispositivo creador de formas que humaniza la naturaleza”⁵⁶⁵.

El paseo pone el cuerpo en contacto con el espacio y a su vez lo configura. El cuerpo tiene la capacidad de crear un lugar y es también un “instrumento de medición” que recoge la tensión que se establece entre el sujeto y el entorno⁵⁶⁶. “Caminar reduce la inmensidad del mundo a la proporciones del cuerpo”⁵⁶⁷. Esta cuestión está presente de una forma muy clara en la obra de Richard Long. El caminar es el fundamento de su arte. No utiliza otra herramienta que no sea su propio cuerpo y las posibilidades de movimiento, la capacidad de esfuerzo de sus brazos y sus piernas. Nunca elige una piedra que sea demasiado pesada para poder cargarla y no camina más distancia que la que le permite su resistencia física. Con el cuerpo mide espacio y tiempo. Mide sus percepciones, las variaciones atmosféricas, la temperatura. Medir se traduce por individualizar puntos en el espacio y colocarlos después siguiendo una serie de ritmos direcciones⁵⁶⁸ y nunca elige una piedra más grande

⁵⁶³ LASÉN DÍAZ, Amparo, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁶⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques; *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1778), (Tr. Mauro Armijo) Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 115-116.

⁵⁶⁵ LEROY-GOURHAN, André, *Le geste e la parole. II La memoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 136, citado en LASÉN DÍAZ, Amparo, *op. cit.*, p. 193, nota 33.

⁵⁶⁶ ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo...*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶⁷ LE BRETON, David, *Elogio del caminar* (2000), Madrid, Siruela, 2015 p. 42.

⁵⁶⁸ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 150.

de la que es capaz de transportar. Durante el paseo el caminante no sólo recorre el espacio, recorre también su propio cuerpo, como sugiere David Le Breton:

“Participa así en carne y hueso de las pulsaciones del mundo: toca las piedras o la tierra del camino, palpa con las manos la corteza de los árboles o las sumerge en los arroyos, se baña en los estanques o en los lagos, se deja penetrar por los olores: olor a tierra mojada, a tilo, a madreSelva, a resina, la fetidez de los pantanos, el yodo del litoral atlántico(...) Escucha el canto de los pájaros, el temblor de los bosques, los ruidos de la tormenta (...) Experimenta las magulladuras o la serenidad de la ruta, la felicidad o la angustia de la llegada de la noche, las heridas provocadas por una caída o por una infección. La lluvia empapa su ropa, humedece sus provisiones, enfanga el sendero; el frío aminora su avance y los fuerza a la preparación de una hoguera para calentarse, utilizando todos sus recursos para cubrirlo; el calor hace que la camisa se adhiera a su cuerpo, el sudor fluye sobre sus ojos. Caminar es una experiencia sensorial total que no escapa a ninguno de los sentidos (...)”⁵⁶⁹.

Desde el punto de vista de la fenomenología se explica que al poner en marcha todos los sentidos durante el paseo se produce una apertura del cuerpo al mundo alejada de la lógica conceptual. Merleau-Ponty entendía la experiencia sensible, como aquella en la que no estaba presente la dimensión pensadora del sujeto. El individuo que tiene la sensación no es un pensador que puede percibir en ella una cualidad inteligible. Tampoco es un medio inerte que sea afectado por lo que percibe, si no que es una potencia que “co-nace (co-noce) a un cierto medio de existencia o se sincroniza con él”. El cuerpo se abandona a la sensación que es demandada por los sentidos, se produce un sometimiento que transita por un camino de doble sentido:

“Lo sensible me devuelve aquello que le presté, pero que yo había recibido ya de él. Yo que contemplo el azul del cielo, no soy *ante* el mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en el pensamiento, no despliego ante él mismo una idea del azul que me daría su secreto; me abandono a él, me sumerjo en este misterio, el «se piensa en mí», yo soy el cielo que se aúna, se recoge y se pone a existir para sí, mi consciencia queda atascada en ese azul ilimitado”⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ LE BRETON, David, *op. cit.*, Madrid, Siruela, 2015, p. 43-44.

⁵⁷⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción* (1945), (Tr. Jem Cabanes), Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 230.

La experiencia del paseo en el bosque se produce por la sincronización de los ritmos del entorno con los del espectador a través de los sentidos. Pero también entran en juego todas las imágenes que han quedado grabadas en la memoria a través del inconsciente colectivo. El caminante, decía Thoreau se dirige de forma natural hacia los bosques⁵⁷¹, como si tratara con su gesto de desandar el camino por el que un día se alejó de su esencia primordial. Como si el encuentro con el bosque disipara la fragmentación y la medida al convertirse, a través de la experiencia artística en una metáfora de restitución. Una herramienta reveladora de la ligazón que le une al bosque en virtud de su origen común.

El ritmo que surge de la caminata en el bosque produce una sintonía generadora, de vuelta al origen, a la matriz, de pertenencia al mundo. La relación afectiva generada por el lugar en el espectador y la ensoñación dinámica que procede del paseo, disparan la memoria hiponóética, la que procede de la evocación y el sentimiento y que se opone a los recuerdos lineales de la memoria ideativa. Y, como la magdalena de Proust, de un fogonazo hace que el individuo recree su esencia profunda, primera y salvaje. Le vuelca hacia sí mismo y le diluye en el entorno al mismo tiempo mostrándole, de forma esclarecedora, cuáles son los límites que le conforman. Todo ello en una sucesión de instantes encadenados en los que la memoria se convierte en presente puro, un ritmo vital en el que, al igual que cada árbol invoca el anterior e invita al siguiente, cada momento sugiere y demanda el sucesivo, que “no es recuerdo sino acción”⁵⁷². El paseante del bosque evoca aquello que es y lo que le conecta al mundo y en ese instante él también es bosque y vive y late con él:

“Entonces, en el bosque, quien sufre tiene el hermoso sentimiento que tal vez es el más hermoso y confortable que él pueda tener: el bosque fluye, es un fluido verde y profundo, sus ramas son olas, el verde es el líquido, yo muero y fluyo con el líquido, con las olas. Ahora soy ola y líquido, soy fluido, soy bosque, soy el mismo bosque, soy todo, todo lo que puedo ser y conseguir. Ahora es grande mi felicidad”⁵⁷³.

⁵⁷¹ THOREAU, Henry David, *Caminar*, op. cit., p. 14.

⁵⁷² LASÉN DÍAZ, Amparo, op. cit., p.192.

⁵⁷³ WALSER, Robert, *Los cuadernos de Fritz Kocher* (1904), (Tr. Violeta Pérez y Eduardo Gil Bera), Valencia, Ed. Pretextos, 2007. P. 142.

11.4.- El encuentro con la obra

Sea por el carácter vedado que tienen las reservas, sea por su capacidad de salvaguardar la riqueza biológica o sea, como en este caso, porque literalmente se muestra como receptáculo para las obras de arte, el bosque es un emplazamiento natural que se ha transformado en un museo. Hasta este momento, se ha aludido a la experiencia que proporciona el espacio boscoso y cómo esta se hace evidente mediante el acto de pasear, en el que se establecía una sincronía entre el sujeto y el entorno. Un acompañamiento que se ha tratado en términos rítmicos. Sin embargo, si se quería poner de manifiesto que el ritmo es un elemento conformador y sustentador de aquello que vive y palpita es necesario que esté modulado. Que exista una cierta ruptura o un intervalo que dé continuidad entre los diferentes momentos que se van encadenando. En estos intervalos están colocadas las obras de arte:

“(...) el artista debe procurar los ritmos y los pliegues: trabaja sobre los accidentes del terreno y los hallazgos, ordena en un soporte y crea un suelo, multiplica los encuentros. Sólo de esta forma podemos decir que el espacio ha sido sentido y recorrido. Describir de esta manera un espacio es poblarlo de signos, volverlo pasible, construir todo tipo de operaciones poéticas que hagan de él un *devenir sensible*. Cada obra es, de este modo, una *condición de posibilidad* para un lugar”⁵⁷⁴.

En este punto no importa tanto que la pieza artística esté realizada con materiales tomados del mismo bosque, ni que mantenga un diálogo o no con el entorno. La pieza aparecerá, en cualquier caso como algo ajeno al bosque. Pues para la obra de arte vale lo que se dijo anteriormente al hacer referencia a las construcciones que semejaban refugios: son elaboraciones que en realidad no pertenecen al entorno natural. Es decir, da igual que se hable de la *Maman* de Louise Bourgeois que está en el Wanas Park de Suecia, de la *Nimis* de Lars Vilks, de la pintura que reposa sobre los troncos del *Bosque de Oma* de Ibarrola, de las cabañas de Drury, de los nidos de Udo o de los muros de piedra, como *Taking a wall for a walk*, que ha repetido Andy Goldsworthy en Grizedale y Storm King. Lo que interesa, más que la poética de las propias esculturas o el discurso conceptual de cada artista, es el papel que la obra de arte en sentido abstracto juega dentro del bosque.

⁵⁷⁴ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y Arte*, Madrid, Abada Editores, 2007, p. 72.

El bosque es un entorno que es tanto un lugar como un no lugar, pues como advertía Marc Augé, ambos conceptos suelen aparecer imbricados. El arte era uno de los factores, según la concepción heideggeriana que tenía la capacidad de construir lugares. Yi- Fu Tuan apelaba a la emoción, a la familiaridad y a los sentidos. Todas estas particularidades las encontramos en los espacios forestales dedicados a la exposición de obras artísticas. Pero además, el bosque es un no lugar porque, según las consideraciones de Augé, es uno de esos espacios que paradójicamente se muestra tan sobrecargado de sentido, que los canales de información aparecen embotados al tiempo que la sola mención del término es suficiente para que la imaginación se dispare, se produzca el mito y se ponga a funcionar. Además, el hombre en el bosque representa el papel de espectador pues los códigos antropológicos que tenía de lugar salvaje el emplazamiento físico los ha perdido pues, las más de las veces el bosque es menos selva y más jardín.

Pero, como afirmaba Marc Augé, desde el no lugar se sueña con el lugar, desde el jardín se puede soñar con la selva primitiva y esta se despliega en la imaginación. El bosque, como el jardín es una heterotopía, un contraespacio que se opone a los lugares en los que el hombre vive, pero que, al mismo tiempo representa también elementos fundamentales de la cultura. Es una cuna, un origen, un regreso al útero materno, un paraíso y una pesadilla. Es también una heterotopía pues es accesible, se puede acceder, se puede penetrar en él, pero el simple hecho de entrar provoca la sensación de estar fuera, en parte por su esencia esquiva, a la que aludía Ortega cuando decía que el bosque siempre estaba más allá de los árboles que pueden verse, y en parte también porque este es precisamente el papel que la obra de arte representa en el bosque. En una señal que le indica al individuo que ese no es ya su hogar.

Parafraseando de nuevo a Heidegger acerca del lugar, del habitar y el construir, se puede decir que es la consciencia de que existe una ausencia de territorio patrio lo que lleva al hombre a habitar y, por consiguiente, a construir. Del mismo modo que lo que exhorta al caminante a caminar, aunque le ponga en contacto con el mundo, es que no está en su casa. “El caminar se opone a la casa, a todo disfrute de una residencia”, dice Le Breton⁵⁷⁵. Así, la obra de arte modula, es un intervalo, una pausa en el sendero del caminante. Es la parte que completa la experiencia rítmica y lo que le devuelve también lo que es. Se siente bosque por unos momentos como decía Walser en *Los cuadernos de Fitz Kocher*, pero también siente que es hombre porque ya no vive en él. El arte se convierte entonces, como

⁵⁷⁵ LE BRETON; David, *op. cit.*, p. 36.

la cabaña, en un lugar para ser habitado, en una casa que podría funcionar como consuelo de la tan nombrada «pérdida». Decía Ángel González:

“El tremendo descubrimiento de que la Tierra ya no es habitable viene a ser, al mismo tiempo, el descubrimiento del camino que lleva a la casa del arte; pues el arte no sólo nos consuela de aquella pérdida, prometiéndonos una nueva casa más resistente, sino que él mismo se propone como esa nueva casa perfectamente protegida de los asaltos del tiempo”⁵⁷⁶.

La conciencia de esa pérdida inevitable y su trascendencia en el arte de la modernidad y de la postmodernidad a través del sentimiento de exilio, es el tema central de la investigación de la tesis doctoral que defendió el artista plástico Javier Garcerá (1967). Un análisis que toma la nostalgia derivada de la privación del hogar como germen de la actividad artística. El arte nacía fruto del desencuentro del hombre con el mundo:

“La pérdida generaba el proceso creativo, el mecanismo de reconocimiento interno, el gesto que marcaba el comienzo de una decisión que tenía que ver con la disposición a posicionarse creativamente ante el mundo:(...)Ya no era posible ignorar la alteridad en la que estábamos obligatoriamente alojados; es más, la conciencia de esta escisión nos había permitido comprender y reconocer la inevitable intimidad del *sentimiento de exilio*.

Habíamos comprendido nuestra naturaleza y habíamos llegado a entender la trascendencia de tal *sentimiento*. No podíamos aventurar las características de una vida sin su presencia, pero estábamos en condiciones de reconocer que había sido su experiencia la que nos había permitido agrandar nuestros ojos con muchos mundos, licuando la densidad de la realidad y haciendo aparecer toda una serie de itinerarios por los que el hombre *exiliado* iba a poder discurrir. Y la huella de esa red de laberintos que el *sentimiento de exilio* generaba es lo que más tarde llamaríamos arte: motivo suficiente para amar nuestra condición exiliada”⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 58.

⁵⁷⁷ GARCERÁ RUIZ, Javier, *op. cit.*, pp. 362-363.



Fig. 123.- Roger Rigorth, *Drago Arte Sella*, , 2013.

El bosque es una de las imágenes más utilizadas para aludir al paraíso perdido, al momento en el que los hombres vivían en solidaridad con la naturaleza y las obras de arte podrían funcionar como una afirmación de tal extravío. En términos orteguianos podría decirse que la obra de arte emerge de la profundidad del bosque para manifestarse, para trocar en latencia la patencia del lugar. Manifestarse es una forma de decir, es una expresión del *logos*. El lenguaje, al igual que la arquitectura, no pertenece al orden natural, no existe sin la presencia del hombre cultural. Constituye un lugar aparte, en el margen de la naturaleza, pero es también un punto de ligazón, al igual que la cabaña, ente el hombre y el estadio salvaje. Afirma Harrison que la palabra *logos*, si bien se traduce por «lenguaje», en origen denotaba también una relación. *Logos* es también lo que religa, está en el lugar del habitar y propicia la relación de los individuos con el lugar. Sin el *logos* no existe el lugar, pues sólo sería un hábitat, no existiría la casa sino el nicho ecológico, no la conciencia de finitud sino el ciclo infinito de reproducción de las especies, no residencia sino subsistencia. Es lo que hace que el hombre pueda habitar la tierra⁵⁷⁸.

¿De qué habla entonces, la obra de arte? Para el filósofo español José Luis Pardo, la obra de arte es una expresión del cisma entre el hombre y el mundo. Dice que una *conditio sine qua*

⁵⁷⁸ HARRISON, Robert P., *Forests...*, op. cit., p. 200.

non para que se pueda hablar de lugar es que este se define por una falta o por una sobra, pues en todo lugar falta uno y sobra otro. Pues el lugar tiene siempre un agujero por el que escapa su propia esencia y por el que puede escaparse su identidad. Pardo abandona el lugar común de la nostalgia de ese tiempo en el que todo parecía estar en su lugar, afirmando que en el mismo origen ya había algo que estaba fuera de lugar. Y eso es lo que reverbera en la obra de arte, que no sirve para recordar a los habitantes de la Tierra una supuesta autenticidad olvidada, sino que les enfrenta a lo que no son. No les ata tanto al mundo como les hace sentir extraños, pues incluso en el origen ya estaba esa impureza⁵⁷⁹.

El resultado de la experiencia artística en el bosque surge, por tanto de la tensión que se produce entre dos factores: la vivencia del propio lugar y la presencia de la obra de arte. El elemento bosque juega su papel conjugando tanto los valores derivados de su naturaleza física como todos aquellos que proceden de la cultura. Entre estos últimos, son fundamentales los de carácter simbólico, los que se han ido configurando a través del tiempo en el imaginario colectivo y entre los que se encuentra la asociación del bosque con la idea estadio de salvajismo idílico o de paraíso perdido. En cuanto al papel de la obra de arte no es otro que explicitar la distancia inevitable que existe entre el bosque y el hombre. La presencia del objeto completa la experiencia estética del espectador. La emoción que parte del contacto con el bosque se consume a raíz de la confrontación con la obra de arte. Una sensación que nace de la combinación del elemento natural y del artificio. De hecho, estos bosques que funcionan como museos están hiperpoblados de cultura por mucho que las obras traten de camuflarse, de fundirse o de convivir con el ambiente. Clément Rosset en *La antinaturalaleza* entendía la emoción poética como el éxtasis ante el artificio por ser el mundo poético un mundo desnaturalizado. Entendiendo esta desnaturalización más como una liberación de todo carácter natural que como una pérdida o una degradación⁵⁸⁰. Efectivamente quizás no es la mejor actitud entender las piezas sólo como un factor que activa la nostalgia. Pero tampoco como algo que impide una conexión con el lugar. El punto de equilibrio sería, como precisa Tacita Dean en *Place*⁵⁸¹, la consideración de la obra de arte como un componente necesario para mantener un sentido de distancia con el emplazamiento del bosque. Un posicionamiento que no debe suponer un alejamiento desde

⁵⁷⁹ PARDO, José Luis, "A cualquier cosa llaman arte", en CASTRO, Ignacio (Dir.), *Informes sobre el estado del lugar*, (Ciclo de conferencias, enero 1998, Gijón), Gijón, Caja de Asturias, 1998, pp. 167-194.

⁵⁸⁰ ROSSET, Clément, *La antinaturalaleza. Elementos para una filosofía trágica* (versión de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Taurus Ediciones, 1974, p. 55.

⁵⁸¹ DEAN, Tacita; MILLER, Jeremy, *Place*, London, Thames & Hudson, 2001, pp. 23-25.

la desafección. Al contrario, ha de convertirse en un compromiso activo con el lugar que no sucumba ante la facilidad evocadora del bosque y que no se rinda a la complacencia de su familiaridad, pues, como escribió el pensador medieval Hugo de San Víctor (ca. 1096-1141):

“Es, por tanto, una gran fuente de virtud para la mente experta aprender, poco a poco, primero a cambiar respecto a las cosas visibles y transitorias para después ser capaz de dejarlas atrás por completo. El hombre que encuentra agradable su dulce tierra natal es todavía un tierno principiante; aquel para quien cualquier tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero el hombre perfecto es aquel para quien el mundo entero es como una tierra extranjera”⁵⁸²

⁵⁸² Tacita Dean hace referencia a esta cita la cual ha sido tomada completa de LLINARES, Joan B., “Edward W. Said y la reflexión sobre Europa, en *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, nº 6, p. 43.

V.- CONCLUSIONES

“Hace frío en el scriptorium, me duele el pulgar, no sé para quién es, este texto, que ya no sé de qué habla: *stat rosa pristina nomine, nomine nuda tenemus*”⁵⁸³.

La última frase de la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, hacía alusión a un verso extraído de *De contemptu mundi*, una obra escrita en el siglo XII por el monje benedictino Bernardo Morliacense. El hexámetro latino, “*stat rosa pristina nome, nomine nuda tenemus*”, se traduce: “de la rosa prístina solo queda el nombre, conservamos nombres desnudos” y recoge de una de forma muy acertada gran parte del contenido que cierra esta última parte de mi trabajo. Es cierto que algunas palabras sobreviven a aquello que denotaban o que pueden remitir a cosas que no existen. Puede también suceder que un término acapare tal cantidad de sentidos que la propia palabra quede corta para hacer referencia a todos ellos. Con el bosque sucede algo similar a lo que pasa con la rosa. Al igual que de la rosa originaria, del bosque primordial sólo queda el nombre. Dificilmente se ajusta la realidad del bosque a todas las denotaciones, incluso contradictorias, a las que la palabra desnuda hace referencia.

Esta afirmación ha sido también uno de los principales escollos con los que he tropezado durante la realización de la tesis: la falta de claridad del término «bosque» que procede de la amplia amalgama semántica que contiene. Con el bosque sucede algo semejante a lo que pasa cuando se contempla un cuadro que ha sido sometido a una restauración y en la que al profesional se le ha ido la mano con el barniz. Es imposible contemplar la pintura cuando esta se encuentra sobresaturada bajo un grueso estrato formado por la excesiva superposición de capas de resina. Si se une, además, una mala iluminación, el brillo de la superficie no deja ver el fondo. No queda más remedio entonces que renunciar a la visión frontal totalizadora, hay que optar por escorarse y acceder, si acaso, a un fragmento de la obra.

⁵⁸³ ECO, Umberto, *El nombre de la rosa* (1980), (Tr. Ricardo Pochtar), Barcelona, Círculo de lectores, 1984, p.455.

Teniendo en cuenta este factor determinante, paso a dar respuesta a una de las cuestiones que planteaba al principio del texto. Aquella que se refería a la capacidad que tienen los bosques convertidos en museos de poner en marcha la metáfora que opera en relación al retorno a la naturaleza original. Esta metáfora puede funcionar, en principio, porque se unen los siguientes factores: en primer lugar el derivado de la indeterminación semántica de la palabra «bosque» y su asimilación con el concepto de primordial; y en segundo lugar la presencia de la nostalgia, que confirma la figura del bosque como equivalente al paraíso perdido.

¿Pueden devolver entonces estos emplazamientos al espectador la idea del bosque originario? Eugène Viollet-le-Duc entendía que restaurar un edificio era devolverle a su «forma prístina» aunque nunca hubiera sido así. Una consideración similar a la que hacía Rousseau al referirse al «estado de naturaleza», algo que probablemente no existe, ni existió ni existirá, pero del que era necesario tener nociones precisas para poder juzgar el presente. Rousseau nunca escribió que hubiera que regresar a un estado de semi-bestialidad porque su aportación estaba encaminada a ordenar la vida en sociedad. No llegó tampoco a definir a qué se refería exactamente cuando hablaba del «estado de naturaleza» aunque sí lo oponía al artificio social que consideraba lleno de elementos negativos. Pero es precisamente esta imprecisión (que procede también del componente arquetípico) la que otorga toda la potencia casi religiosa que tiene la idea, pues al igual que sucede con la «forma prístina» de Viollet-le-Duc deja un extenso campo abierto a la imaginación.

La nostalgia se evidencia, sobre todo, en aquéllas obras que se inscribían en lo que se llamado la «reintegración del bosque». Las que quieren recuperar la esencia del bosque primitivo como los círculos de Sonfist, los *santuarios* de *herman de vries* o las que dejan que sea la propia naturaleza la que hable por sí misma, una de las ideas sustentantes de toda la producción de Perejaume. Del mismo modo aquéllas que pretenden fundirse, descomponerse con la materia misma del bosque. También las que inciden en devolver a los materiales toda su capacidad expresiva, las que retoman la presencia de la mano como una vía de contacto con el gesto inmortal, las que recrean formas que evocan protección o refugio o las que quieren ser un escondite para huir del ajetreo del mundo. La mayoría de estas consisten en intervenciones mínimas en el terreno e incluso en la no intervención, ambas opciones muy relacionadas con la idiosincrasia de algunas filosofías orientales. Pero creo que también interviene un factor característico de la cultura occidental: el sentimiento

de culpa. Cuando se habla de metáforas o de símbolos de restitución se deduce que hay algo que debe ser recompuesto. Como si hubiese que pagar un tributo o saldar una deuda incierta que se adquirió en un pasado incierto, tan incierto como el término bosque. Actualmente, el sentimiento de culpa se ha trasladado de forma colectiva a cuestiones medioambientales y está relacionado con la interpretación de la expulsión del paraíso que parte del mito judeocristiano pasado por el filtro de lo ecológico. Se trata de devolver a la naturaleza a través del acto artístico algo que el hombre le arrebató y que le impide disfrutar de la solidaridad con ella de la que un día disfrutó el mismo punto del que parte también la nostalgia.

Los dos factores anteriores se activan mediante una aceptación sin reparos del espectador. Un asentimiento tácito que parte de un juego similar al que operaba en los turistas de los Center Parcs que describía Augé. Se asumen totalmente estos símbolos de naturaleza salvaje en entornos que no tienen nada de salvaje, como si se pretendiese enmendar, a través del acto artístico, la falta cometida por el primer antepasado. Sin embargo, no deja de ser absurdo llorar por una naturaleza que se supone falseada o adulterada cuando no se ha conocido otra cosa. El bosque, por ejemplo, se ha ido componiendo según han ido cambiando las necesidades de los consumidores a lo largo de la historia. Es más, la protección de los entornos naturales depende mucho y se hace en función de las preferencias paisajísticas de la sociedad, entre las cuales, el bosque y los lugares más silvestres son los predilectos de las personas que viven en las ciudades. Es por ello, que el uso de las zonas verdes como reclamo turístico es cada vez mayor, lo que acarrea, en ocasiones, la banalización de estas vivencias. Un hecho que se ha trasladado también al ámbito artístico, en el que este tipo de espacios se están dando quizás con demasiada profusión y en los que consumir la metáfora de regreso no se me antoja tan fácil como podría deducirse de lo dicho anteriormente.

La visita a uno de estos bosques-museo es una experiencia fragmentada. En primer lugar operan el bosque como espacio real y la aprehensión que el espectador hace de él a través del paseo. Esta es una experiencia directa, en la que el sujeto percibe las características propias del terreno. Se despliega la poética del lugar de forma sensorial y en ausencia de concepto. Pero también se activa el componente arquetípico que por su falta de definición activa la imaginación de una manera muy potente. Es muy probable que la conjunción de estos dos elementos lleve al individuo a un encuentro íntimo con el entorno, como ya se explicitó en el último capítulo de la investigación. Una fusión que, dadas las características

autorreferenciales de este tipo de paisaje, puede dar lugar al encuentro con lo que Bachelard llamaba la «inmensidad íntima» y, en el mejor de los casos, propiciar un regreso metafórico seno maternal del bosque a través de la sincronía rítmica que se da entre el espectador y el lugar.

Pero opera otro factor: la obra de arte, que quiebra ese momento introduciendo algo que es totalmente ajeno al espacio frondoso. Al ser imposible sustraerse a la alteridad de la pieza en el entorno no es posible consumir esa reintegración, pues en el fondo se trata de un elemento enajenado del espacio forestal. La obra de arte activa el elemento intelectual en el espectador, que, en ese instante, es traído de vuelta a la idea, al concepto, a la historia y al *logos* y, por tanto, colocado fuera, en contra del estado primordial de naturaleza. De este modo, la ilusión de haber regresado a un entorno originario ideal, se esfuma. Todo ello sin contar con la cantidad de flechas que indican el camino que conduce a las piezas de arte, los carteles indicadores o, si procede, las taquillas de entrada en las que rematan la relación contractual y nada «natural» que tienen estas visitas. El bosque entonces no funciona sólo como un medio para acceder a la naturaleza salvaje sino que se transforma en un lugar de consumación cultural. El bosque como realidad física no existe, pero sí lo hace cuando es rememorado mediante las obras de los hombres.

La desaparición de la ilusión de regreso coloca al sujeto fuera de lo que consideraba que era su patria. Esta era la condición que según Heidegger era necesaria para poder construir lugares en los que habitar. Y la toma de conciencia de ese «exilio» era también la puerta a la libertad y a la desaparición de toda miseria. La nostalgia tiene una vertiente positiva que es el detectar qué es aquello que antes complacía y de lo que hoy se carece pero puede también engendrar una pasividad infantil ante algo que no satisface y no se sabe cómo resolver. La obra de arte, que recuerda al sujeto que ya no pertenece al entorno de la naturaleza salvaje, interviene entonces como un asidero, como esas medidas que tomaba Thoreau del bosque de Walden. Le devuelve al individuo la imagen de lo que es, como decía Harrison, un ser que habita la pérdida. Un individuo que sabe que ya se perdió todo lo que había que perder y que precisamente ese conocimiento, esa auto-conciencia era la libertad. Esa es la función del bosque, enseñarle al hombre que es libre y no la de permanecer dentro de él, pues el bosque no fue nunca un lugar para quedarse, sino un espacio de tránsito.

Otra de las dificultades que ha supuesto el acercamiento a la figura del bosque además de la complejidad semántica, procede de la constante metamorfosis que sus significados han experimentado a lo largo de la historia; del surgimiento de sentidos que no estaban y de la mudanza de otros que, sin desaparecer, quedaron flotando como en una especie de limbo a la espera de volver a ser requeridos. De aquí parte la respuesta a la otra cuestión planteada al inicio: la imagen altamente positiva que tienen estos espacios en los que se ofrece la obra de arte. Da la sensación de que se han diluido todos los aspectos emocionalmente negativos que se conferían al bosque en el pasado. La idea que se tiene y que se ofrece de los bosques es eminentemente favorable y el paisaje forestal uno de los predilectos de los urbanitas, los hombres que menos contacto tienen y que menos dependen del entorno natural.

Este fenómeno está directamente relacionado con los hitos que se vinculan con el progreso de la civilización, con el crecimiento de la vida urbana. A medida que el bosque desaparece se incrementa la visión idílica del mismo. Este hecho puede constatarse desde los mitos más antiguos, como el episodio del Bosque de los Cedros de Gilgamesh que aparece en la primera parte del estudio. El bosque ha experimentado una mutación en la que el contenido sombrío que tenía en el origen se va perdiendo. Aunque quizás sea más adecuado decir que la sombra se ha separado del bosque del mismo modo que la idea de bosque real y bosque imaginario parecen estar cada vez más lejanas. La manifestación del aspecto más salvaje u oscuro del bosque era también uno de los factores que le hacían estar «vivo». La bipolaridad que este espacio, en sí mismo, presentaba en el periodo antiguo, incluso en el medieval no ha vuelto a revelarse.

No puedo dejar de hacer alusión a que precisamente es en el periodo de la Baja Edad Media cuando surgen las primeras representaciones del bosque tanto en el arte plástico como en la literatura y la figura del salvaje como encarnación del mismo. Unas manifestaciones artísticas que coinciden con el desarrollo de las primeras grandes ciudades medievales y el abandono de la vida rural. Y así se emprende un camino en el que el bosque se va despojando de ese encanto y de esa vida que, como las ninfas y los sátiros, procedía de la sombra. El bosque se congela hasta transformarse en una Arcadia idílica, se convierte en un cruce de caminos mientras que la superficie forestal va mermando hasta llegar a ser una especie de mascota domesticada que se cuida en el centro de las ciudades como los parques públicos, uno de los grandes hitos urbanísticos. Y llega a nuestros días, en el momento de mayor desarrollo tecnológico, el espacio real del bosque sin sombra que lo acompañe,

encerrado tras las rejas del espacio protegido, transformado en campo de cultivo, en sumidero de CO₂ o en un museo para las obras de arte porque ya no puede ser vivido.

El color verde se identifica con lo verdadero, con lo originario, con la vida, con lo saludable. Pero parece haberse olvidado que es también el color de la muerte y la descomposición. Y aquí surge una de las principales desdichas que he experimentado a la hora de establecer los límites de este trabajo, el no haber tenido espacio que dedicarle a la sombra del bosque. Vuelvo ahora también a citar al profesor Ángel González García, que decía siempre en sus clases que la comprensión de un asunto o la resolución de un problema no podían entenderse completas si estas no generaban, a su vez, nuevas preguntas. Son muchas las que me han surgido, tantas como facetas tiene el bosque que es, como decía Freud del niño, «un perverso polimorfo». Pero las que me resultan más atractivas son las relativas al aspecto sombrío de este lugar, una faceta que sigue existiendo aunque se haya escindido del espacio forestal como elemento físico. Una dimensión necesaria para poder tener de él una comprensión más profunda pues, como escribió Nietzsche en *El viajero y su sombra*: “Si se quiere a toda costa ser alguien, es preciso venerar también la propia sombra”⁵⁸⁴. Intuyo que la reintegración de esa parte oscura le devolvería al bosque la vitalidad perdida.

La sombra del bosque está encerrada en los habitáculos más profundos del ser humano y se manifiesta principalmente mediante el miedo y lo sexual, dos aspectos a través de los cuales decía Freud que se canalizaba el malestar que producía estar en la cultura. El miedo y lo sexual tenían en el mundo antiguo un mismo origen: Pan, el habitante del bosque. Según consideraba James Hillman en *Pan y la pesadilla*, la manifestación de Pan conecta con los aspectos más salvajes y primarios del ser humano. Pan puede llevar a la locura pero tiene también la capacidad de liberar al hombre de ella y de conducirlo a un completo conocimiento de sí mismo. Pero esto será en otra ocasión porque ahora es tiempo de abandonar el bosque pues no es este un lugar propicio para permanecer. Y si, entre los que hayan llegado al final de este escrito, hay algún lector incrédulo, no me queda más que repetir: ¡Váyase usted a un bosque!

⁵⁸⁴ NIETZSCHE, F. W., *El viajero y su sombra* (Tr. Carlos Vergara), Madrid, Ed. Edaf, 2006, p. 42.

VI.- BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, Ignacio, *La memoria del bosque. Crónicas de la vieja selva europea. Cultos y culturas, mitos, leyendas y tradiciones*, Barcelona, Ed. Integral, 2007.

ABALO BUCETA, José María, “Literatura cinegética medieval. La montería: aproximación histórica y contrastes entre diversas tradiciones literarias europeas”, en FRADEJAS RUEDA, José Manuel (Ed.), *Los libros de caza*, Tordesillas (Valladolid), Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal/ Seminario de Filología Medieval/ Universidad de Valladolid, 2005, pp. 11-42.

ACOT, Pascal, *Historia de la Ecología*, Madrid, Taurus, 1990.

ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The spectator* (Tr. Munarriz de 1804 y edición de Tonia Raquejo), Madrid, Ed. Visor, 1991.

AIZPÚN, Teresa; IBÁÑEZ, Cayetana y FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva: *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*, Madrid, Abada, 2015.

ALBA, Tania, “La fortaleza y el desierto. La espera”, en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHÂTEAU, Dominique (Ed.), *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Ed. Laertes, 2006, pp. 209-216.

ALBELDA, José, “La naturaleza y su valoración estética contemporánea”, en *Boscos y societats* (actas del V Forum de Política Forestal de Catalunya, Solsona), Lleida, 2004, pp. 404-412.

ALBELDA, José; SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, 1997.

ALBERCH, Pere, “Jardines internos: Orden y caos en las formas orgánicas”, en MADERIUELO, Javier (Dir.), *Arte y Naturaleza* (Actas del curso Huesca, 4-8 septiembre), Huesca, Diputación de Huesca, 1995, pp. 21-35.

ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, (Ed. Giorgio Petrocchi; Tr. y notas Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 1996.

ANDREOLI, Bruno, "L'orso nella cultura nobiliaria dall'*Historia Augusta* a Chrétien de Troyes", en ANDREOLI, Bruno e MONTANARI, Massimo (Coor.), *Il bosco nel medioevo*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 30-45.

ANGUITA JAÉN, José María, "Acercamiento etimológico al cast. (gall.-port.) «buscar»: lat.: «poscere»", en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, vol. 27, nº2, Madrid, UCM, 2007, pp. 197-216.

ARTE SELLA, *Cattedrale vegetale*,
<http://www.artesella.it/percorsi_zmalgacattedrale.html>
(Consulta: 18/07/2015).

ASIAÍN, Amaya (Ed. y Coor.), *Consumo responsable, bosques sostenibles. Guía de compra responsable de productos Forestales para empresas y administraciones públicas*, Madrid, WWF/Adena, 2010.
<http://awsassets.wwf.es/downloads/consumo_responsable.pdf>
(Consulta: 01/12/2013).>

ARIZA, Carmen, *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, El Avapiés, 1988.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006.

ARNALDO, Javier (Com.), *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*, (Exposición Museo Thyssen-Bornemisza, 7 octubre 2008 – 11 enero de 2009), Madrid, Museo Thyssen Bornemisza/Fundación Caja Madrid, 2008.

ARNALDO, Javier (Com.), *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen Bornemisza del 7 de octubre de 2008 al 11 de enero de 2009), Madrid, Museo Thyssen Bornemisza/Fundación Caja, 2008.

ARNALDO, Javier; BLANCO, Miguel Ángel; PORTÚS, Javier (textos); *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra*, (Exposición La Casa Encendida 20 octubre 2006- 7 enero 2007), , La Casa Encendida, 2006.

ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990.

ASENSIO, E., “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbekian, 1974, pp. 25-36.

ASSUNTO, Rosario, *Il parterre e i giacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*, Palermo, Ed. Novecento, 1984.

AUGÉ, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1977), (Tr. Alberto Luis Bixin), Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), (Tr. Margarita Mizraji), Barcelona, Ed. Gedisa, 2000.

AZCÁRATE, José María, “El tema iconográfico del salvaje”, en *Archivo español de arte*, Abril-Junio (XXI), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Diego Velázquez, 1948, pp. 81-99.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (1957), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños* (1943), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños* (1941), México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAJTIN, Mijail M., *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, Madrid, Taurus, 1989.

BAKER, Kenneth, *Wall at storm King.: Andy Goldsworthy*, London, Thames and Hudson, 2000.

BARBOLANI, Cristina, “El bosque deshabitado: eclipse de una metáfora renacentista”, en *Cuadernos de Filología italiana*, nº 3, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 163-180.

BARTRA, Roger, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, (Tr. Carmen Santos), Colección: *La balsa de la Medusa* nº 83, Madrid, Ed. Antonio Machado Libros (Visor), 2005.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna* (Tr. Alcira Saavedra), Murcia, Fundación Caja Murcia, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, (Tr. Enrique López Castellón), Madrid, P.P.P. Ediciones, 1988.

BECKETT, Samuel, *Fin de partida* (1957), (Tr. Ana María Moix), Barcelona, Tusquets Editores, 1986.

BEDELL, Rebeca, “«La Naturaleza es un gran remedio»: Durand y el paisaje terapéutico”, en FERBER, Linda S. (Com.), *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, (catálogo de la exposición 1 oct. 2012- 9 de en. de 2011, Fundación Juan March), Madrid, Fundación Juan March, pp. 193- 201.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, (Ed. De Rolf Tiedemann), Madrid, Akal Editores, 2005, p. 116.

BERGER, John, *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

BERNARDEZ SANCHÍS, Carmen, *Joseph Beuys*, Guipuzcoa, Ed. Nerea, 1999.

BERNHEIMER, Richard, *Wild men in the Middle Ages: a study in art, sentiment and demonology*, Cambridge Mass, Harward University Press, 1952.

BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

BERRIZBEITIA, Anita; HETCH, Romy; MUÑOZ, Arancha, “La idea de paisaje en USA. De naturaleza a ciudad”, en MATERU BELLÉS, Joan F.; NIETO SALVATIERRA, Manuel (Ed.), *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN (Evaluación de recursos naturales), 2008, pp. 247-281.

BESSE, Jean- Marc, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

BESSE. Jean- Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 145-171.

Biblia (Traducción de los textos originales bajo la dirección de Dr. Evaristo Martín Nieto), Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.

BLANCO, Miguel Ángel, *Sete Lúas*, (Exposición Casa da Parra, Santiago de Compostela marzo/abril 2001), Santiago de Compostela, 2001.

BLANCO, Miguel Ángel, (Exposición Galería Gráfica. La Caja Negra, abril/mayo 2000), Madrid, Ed. Galería Gráfica, 2000.

BLANCO, Miguel Ángel, *Biblioteca del bosque*, (Exposición Biblioteca Nacional, 1996), Madrid, Ed. Biblioteca Nacional, 1996.

BLÁZQUEZ, Jimena, *Arte y Naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*, Madrid/ Vejer de la Frontera, Documenta Artes visuales/ Fundación NMAC, 2006.

BOBE, Renè; BEHRENSMEYER, Anna K., "The expansión of grassland ecosystems in Africa in relation to mammalian evolution and the origen of the genus *Homo*", en *Palaeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, nº 207, 2004, pp. 399-420,
<<http://references.260mb.com/Paleontologia/Bobe2004.pdf>>,
(Consulta: 22/10/2012).

BONNEFOY, Yves, "El desierto de Retz y la experiencia del lugar" (Tr. Ulalume González de León), en *Letras libres*, nº 228, nov. 1995, pp. 8-12,
<http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol19_228_01DsRtzYBnfy.pdf>

BORDO, Jonathan, "Picture and Witness at the Site of the Wilderness", en MITCHELL, W. J. T., *Landscape and power*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 291-315.

BOTELLA, Juan, "Perejaume. La pincelada poética", en *Galería Antiquaria*, nº 173, junio 1999, Madrid, 1999, pp. 60-62.

BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración* (1977), (Versión de María Ángeles Toajas Roger), Madrid, Alianza Editorial, 1992.

BRETTELL, Richard R., "Gauguin y la idea de paraíso", en ALARCÓ, Paloma (com.) *Gauguin y el viaje a lo exótico* (Catálogo de la exposición, 09/10/2012 al 13/01/2013, Museo Thyssen Bornemisza), Madrid, Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2012, pp. 23-31.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, "Geografía mítica de la Grecia Antigua (I)", en *Philologia Hispalensis*, nº 8, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 193-214,
<http://institucional.us.es/revistas/philologia/8/art_16.pdf>
(Consulta: 18/01/2014).

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, "Geografía en la Grecia Antigua (II)", en *Philologia Hispalensis*, nº 9, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 187-209,
<http://institucional.us.es/revistas/philologia/9/art_16.pdf>
(Consulta 18/01/2014).

BROSSE, Jacques, *Mythologie des arbres* (1989), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003.

BRUCHER, Bernadette, *La sauvagesse seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

BRUN, Jean, *La mano y el espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

BRUN, Jean-Paul, "El *land art*, una nebulosa de prácticas sociales de creación entre gigantismo y fragilidad", en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHÂTEAU, Dominique, (Ed.) *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Ed. Laertes, 2006, pp. 125-130.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Tr. Menene Gras Balaguer), Madrid, Alianza Editorial, 2005.

BURROUGHS, W.J., "Winter landscape and climate change", en *Weather*, nº 36, diciembre 1981, pp. 352-357, Wiley On line Library,
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.14778696.1981.tb05362.x/abstract>>

BUTTLAR, Adrian von, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista* (1989), (Tr. José Luis Gil Aristu), Madrid, Ed. Nerea, 1993.

CALVO SERRALLER, Francisco (Com.), *SPEED#1. Natura Naturata. Velocidad sin movimiento*, (Exposición IVAM, Valencia, 22 febrero – 8 julio 2007), IVAM, Valencia, 2007.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Ed. Lugar, Madrid, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco (Com.), *Naturalezas españolas 1940-1987*, (Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 16 noviembre 1987- 10 enero 1988), Madrid, MNCARS, 1987.

CALLENBACH, Ernest, *Ecotopia. The Notebooks and Reports of William Weston*, Berkeley/California, Banyan Tree Books, 1975.

CAMPORESI, Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Ed. Garzanti, 1992.

CANETTI, Elias, *Masa y poder* (1960), (Tr. Juan José del Solar), Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2002.

CANO VIDAL, Fernando; *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*, (Tesis doctoral), (Dir. Manuel Parralo Dorado), Facultad de Bellas Artes de la UCM, Madrid, 2007.

<<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t%2029149.pdf>>

CARAPINHA, Aurora, “Los tiempos del paisaje”, en *Paisaje e historia* (Dir. Javier Maderuelo), Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 111-128.

CARDOSO GRACIO, Filomena do Rosario, *Las poéticas de la naturaleza en la Biblioteca del bosque. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*, (Dir. Dra. Dolores Pascual Buyé), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, <http://es.calameo.com/read/001897015647084109f87> (Consulta: 18/08/2015).

CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.

CARNEIRO, Alberto; LAZCANO, Jesús Mari, “Epílogo de los artistas”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *Paisaje y Arte*, Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 243-250.

CARBÓ, Enrique L., “Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *El paisaje* (actas del curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1997, pp. 25-54.

CARLÉ, María del Carmen, “El bosque en la Edad Media (Asturias-León-Castilla)”, en *Cuadernos de Historia de España*, tomo LIX-LX, Buenos Aires, 1976, pp. 364-374.

CARO BAROJA, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Itsmo, 1974.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

CASTRO, Carlos María de, *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid* (1860), (Estudio preliminar de Antonio Bonet Correa), Madrid, Colegio oficial de arquitectos de Madrid 1978, (Ed. facsímil).

CASTRO FLÓREZ, Fernando, “El arte (de perderse) en un bosque”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *Paisaje y Territorio*, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 83- 142.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Apuntes y visones del desierto”, en MADERUELO, Javier; *El paisaje* (actas del curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1997, pp. 57- 73.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Robert Smithson. Vértigo cinematográfico: montaje en espiral”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *Arte y Naturaleza* (actas del curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1995, pp. 51-66.

CERECEDA, Miguel (texto), *Desesculturas*, (Exposición Círculo BBAA Madrid, 7 mayo – 3 junio 2000; Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, Alicante 11 julio – 15 septiembre 2002), Alicante, Ed. Fundación Eduardo Capa, 2002.

CERECEDA, Miguel, “Filosofía del jardín y filosofía en el jardín”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *El jardín como arte* (actas del curso), Diputación de Huesca, Huesca, 1997, pp. 45- 53.

CERLING, Thure, “Comment on the Paleoenvironment of *Ardipithecus ramidus*”, en *Science*, may 2010, vol. 328, nº 5982,

<http://www.sciencemag.org/content/328/5982/1105.4.full?sid=48c15530-d4a5-46ce-860a-1146a98e6f1c>, (Consulta: 24/11/2013)

CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)* (1982), (Tr. Laia Colell Aparicio), Ed. Siruela, 2006, p.203.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, (Edición del Instituto Cervantes; Dir. Francisco Rico; Col. Joaquín Forradellas; estudio preliminar Fernando Lázaro Carreter), Barcelona, Instituto Cervantes: Crítica, 1998.

CÉSAR, Cayo Julio, *La Guerra de las Galias* (Tr. José Goya y Muniain), Madrid, Espasa Calpe, 1919.

CIORAN, Emil M., *Breviario de los vencidos*, (Tr. Joaquín Garrigós), Barcelona, Tusquets Editores, 1998.

CIORAN, Emil M., *Desgarradura*, (Tr. Amelia Gamoneda), Barcelona, Tusquets, 2004.

CIORAN, Emil M., *La caída en el tiempo* (1966), (Tr. Carlos Manzano), Barcelona, Tusquets Editores, 1993.

CIORAN, Emil M., *La caída en el tiempo* (1966), Barcelona, Editorial Laia/Monte Ávila Editores, 1988.

CLAEYS, Gregory, *Utopía. Historia de una idea*, (Tr. María Condor), Madrid, Ed. Siruela, 2011.

CLAIR, Jean (Com.), *Mélancolie, génie et folie en Occident: en hommage à Raymond Klibansky (1905-2005)*, (exposition, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10 oct. 2005-16 jan. 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 fév.-7 mai 2006), Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2006.

CLARAVAL, Bernardo de (San), *Obras completas*, (Tr. Jaime Pons), tomo V (Epistolario), Barcelona, Ed. Rafael Casulleras, 1929.

CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje* (1949), Barcelona, Seix Barral, 1971.

CLEMENT, Vicent, "La frontera y el bosque en el Medievo. Nuevos planteamientos para una problemática antigua", en *Actas del Congreso: La Frontera Oriental Nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XIV): Lorca-Vera*, Almería, 22-24 de noviembre de 1994, pp.325-334,

El Corán, (Edición traducción y notas de CORTÉS, Julio), Barcelona, Herder, 2007.

COOK, Bruce, *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo* (1971), (Tr. Esdrás Parra), Barcelona, Ed. Planeta, 2011.

CORBIN, Alain, *El mar: terror y fascinación* (2004), Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

CORBIN, Alain, *Le territoire du vide: l'occident et le désir du rivage 1750/1840* (1988), Paris, Ed. Flammarion, 1990.

COUSTEAU, Pierre, *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lyon, Macè Bonhomme, 1555, p. 315.

<<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/dual.php?id1=sm371-p314&type1=2&id2=sm371-p315&type2=2>>

CRAVAGNOLO, Benedetto, *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*, Madrid, Ed. Akal, 1998.

CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, (Tr. Eduardo García Agustín), Madrid, Akal, 2005.

CROITORU, Lelia, "Los bienes y externalidades públicos de los bosques mediterráneos: un inventario", en *Hacia una nueva economía de los bosques* (Actas de la conferencia-debate, Barcelona, noviembre 2004), Barcelona, Consorci Forestal de Catalunya/Fundació Territori i Paisatge de Caixa Catalunya/Generalitat de Catalunya, 2006, pp. 20-40.

CHENG, François, *Vacío y plenitud* (1979), Madrid, Siruela, 2013.

CHILLIDA, Alicia (Com.), *Paisaje y Memoria*, (La Casa Encendida, exposición 30 marzo – 13 junio 2004), Madrid, La Casa Encendida, 2004.

CHRÉTIEN DE TOYES, *El caballero del león*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

DAYER GALLATI, Bárbara, "El paisaje americano y lo sublime mudable", en MATERU BELLÉS, Joan F. y NIETO SALVATIERRA, Manuel (Ed.), *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN (Evaluación de recursos naturales), 2008, pp. 325-343.

DEAN, Tacita; MILLER, Jeremy, *Place*, London, Thames & Hudson, 2001.

DELGADO MAHECHA, Ovidio, *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Unibiblos, 2003.

DELIBES, Miguel; DELIBES DE CASTRO, Miguel, *La Tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, Barcelona, Ed. Destino, 2006.

DESCARTES, René, *Discurso del método*, Madrid, Alianza Editorial.

DE JORGE, Judith, "Científicos arremeten contra Science y los descubridores de Ardi", en ABC, 28/05/2010,

<<http://www.abc.es/20100527/ciencia-tecnologia-paleontologia-evolucion/cientificos-arremeten-contra-science-201005271911.html>>

DI CASTRI, Francesco, "La ecología en el tiempo real", en THEYS, Jacques y KALAORA, Bernard (compiladores); *La tierra ultrajada: los expertos son formales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 58-64.

DIEGO, Estrella de, *Quedarse sin lo exótico*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1999.

DÍEZ GARRETAS, M^a Jesús, "Fiestas y juegos cortesianos en el reinado de los Reyes Católicos: Divisas, motes y momos", en *Revista de historia Jerónimo Zurita*, n^o 74, 1999, pp. 163-174

DROUIN, Jean-Marc, "La Ecología: Genealogía de una disciplina", en THEYS, Jacques y KALAORA, Bernard (compiladores); *La tierra ultrajada: los expertos son formales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 39-47.

DORFLES, Gillo, "Naturaleza y antinaturaleza", en MADERUELO, Javier (Dir.); *Arte y Naturaleza* (actas del curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1995, pp. 67- 76.

DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer* (1925), (Tr. José Robles Piquer), Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.

DRAGON, Chantal; KACIMI, Mohamed, *Naissance du désert*, Paris, Éditions Balland, 1992.

DREIKAUSEN, Margret, *Aerial Perception. The Earth as seen from Aircraft and Spacecraft and Its Influence on Contemporary Art*, Philadelphia, Associated Universty Presses, 1985.

DUBY, George, *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval* (1962), Barcelona, Península, 1973.

DUBY, George, *Hombres y estructuras de la Edad Media* (1973), Madrid, Siglo XXI, 1997.

DUBY, George, *La época de las catedrales. Arte y sociedad 980-1420* (1973), (Tr. Antonio R. Firpo), Barcelona, Círculo de lectores, 1997.

DUBY, George, *Guerreros y campesinos: desarrollo inicial de la economía europea 500-1200* (1973), (Tr. José Luis Martín), Madrid, Siglo Veintiuno, 1983.

DUQUE, Félix, "De cabañas marginales y eremitas intermitentes. Sobre la condición de posibilidad del habitar", en OLMEDO, Alfredo y RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (Com.), *Cabañas para pensar* (Proyecto de OUTEIRO FERREÑO, Eduardo), Madrid, Maia Ediciones, 2015, pp. 35-64.

DURAND, Gilbert, *La estructura antropológica del imaginario: introducción a la arquetipología general* (1960), (Tr. Víctor Goldstein), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

ECO, Umberto, *El nombre de la rosa* (1980), (Barcelona, Círculo de lectores, 1984).

ECO, Umberto, *Apostillas al nombre de la rosa* (1983), (Tr. Ricardo Pochtar), Barcelona, Ed. Lumen, 1985.

ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosa*, vol. I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978.

ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, vol. 1, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.

ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, vol. 2, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.

ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico*, Madrid, Ed. Siruela, 1977.

ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, El Labor, 1985.

EMERSON, Ralph Waldo, *Ensayos*, (Tr. Ricardo Miguel Alonso), Madrid, Espasa Calpe, 2001.

ESPAÑOL ECHANIZ, Ignacio, “El paisaje como percepción de las dinámicas y ritmos del territorio”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 203-225.

FAO, *Estado de los bosques del mundo 2014. Potenciar los beneficios socioeconómicos de los bosques*, Roma, FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, 2014.

<<http://www.fao.org/3/a-i3710s.pdf>>, (Consulta: 31/08/2015).

FAO, *Evaluación de los recursos Forestales mundiales, 2010. Informe principal*, <<http://www.fao.org/docrep/013/i1757s/i1757s.pdf>>

FAO, *Estado de los bosques del mundo, 2012*,

<<http://www.fao.org/docrep/016/i3010s/i3010s.pdf>>

FAURE, Fabien, “«Detesto el arte en la naturaleza». Acerca de los santuarios de herman de vries”, en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHÂTEAU, Dominique (Ed.), *Estética plural de la naturaleza*, Ed. Laertes, Barcelona, 2006, pp. 137-150.

FEGA, Luis, “Habitados por el lugar”, en CASTRO, Ignacio (Dir.); *Informes sobre el estado del lugar*, (Ciclo de conferencias, enero 1998, Gijón), Gijón, Caja de Asturias, 1998, Gijón, 1998, pp. 63-92.

FERNÁNDEZ CID, Miguel (Com.), *Giuseppe Penone 1968-1998*, (catálogo de la Exposición 22 enero- 4 abril de en el Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, "La repetición y la sensibilidad contemporánea", en *Anales de Historia del Arte*, nº 3, Madrid, Editorial Complutense, 1991-92, pp. 277-296.

FLAUBERT, Gustave, *La educación sentimental* (1869), Barcelona, Mondadori, 2011.

FOCILLON, Henri, *Vida de las formas. Seguido por el Elogio de la mano*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947.

FORNELL MUÑOZ, Alejandro, "Las *Epístolas* de Plinio el Joven como fuente de estudio de las *uillae* romanas", en *Circe*, nº 13, Universidad Nacional de la Pampa, Argentina, 2009, pp.139-155,

<<http://www.ujaen.es/dep/dantropologia/nuevaweb/Publicaciones/Plinio%20el%20Joven.pdf>>

FORTIER, A., "Les taillis contre la futaie: dernières manières d'appréhender le paysage Forestier ardennais", en *Études Rurales*, nº 121-122, pp. 109-126.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006.

FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Ed. Kairós, 1985.

FOUCAULT, Michael, "Los espacios otros", (Tr. Luis Cayo Pérez Bueno), en *Astrágalo*, nº 7, sep, 1997, Madrid/Alcalá, Instituto Español de Arquitectura, pp. 83-91.

FOUCHER, Michel, "Du desert, paysage du western", en ROGER, Alain (Dir.), *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 74-87.

FRAZER, James George; *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura económica, 1994.

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura* (1930), (Ed. Mariano Rodríguez González, Tr. Luis López-Ballesteros), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

FRIEDMAN, Terry, *Time: Andy Goldsworthy*, Thames & Hudson, London, 2000.

GALLINAL MORENO, Ana María, *Revisión del espacio en la escultura: la especialidad humana y el objeto a la luz del siglo XX*, (tesis doctoral), (Dir. José de las Casas Gómez), Madrid, UCM, Servicio de Publicaciones, 2007,
<<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t29625.pdf>>

GALLONI, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

GALOFARO, Luca, *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

GAMONEDA, Antonio, "La creación poética: radicación, espacios, límites", en CASTRO, Ignacio (Dir.), *Informes sobre el estado del lugar*, (Ciclo de conferencias, enero 1998, Gijón), Gijón, Caja de Asturias, 1998, pp. 113-124.

GARCERÁ RUIZ, Francisco Javier, *Visiones desde el exilio: Modernidad y Posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo*, (tesis doctoral inédita), (Dir: Dña. María Sánchez Cifuentes y D. José Gaspar Birlonga Trigueros), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005,
<<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28717.pdf>>

GARCÍA CALVO, Agustín, *Contra el tiempo*, Madrid, Ed. Lucina, 1993.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

GARCÍA, Aurora; WAGENSBERG, Jorge, *Geogenia*, (Exposición Fundación César Manrique, Lanzarote, 4 diciembre 2003- 8 febrero 2004), Lanzarote, Fundación César Manrique, 2003.

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Paisaje, tradición y memoria", en MADERUELO, Javier (Dir.) *El paisaje* (actas del curso), Diputación de Huesca, Huesca, 1997, pp. 77-96.

GARCÍA ORMAECHEA, Carmen, “Yaksini, la personificación del árbol en el arte indio”, en MAILLARD, Chantal (Ed.), *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Barcelona, Ed. Kairós, 2001, pp. 191-196.

GARRAUD, Colette; “Arte y Naturaleza: aspectos del tiempo”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Arte y Naturaleza* (actas del curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1995, pp. 79-93.

GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.

GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje* (Ed. Miguel MORÁN TURINA), Madrid, Itsmo, 2000.

GEROGIANNIS, V. T.; BALIS, D.; ZEREFOS, S. C.; KAZANTZIDIS, A., “Atmosphere effects of volcanics eruptions as seen by famous artists and depicted en their paintings”, en *Atmospheric Chemistry and Physics*, nº 7, 2007, <<http://www.atmos-chem-phys.net/7/4027/2007/acp-7-4027-2007.pdf>>

GITHITHO, Anthony N., “The sacred Mijikenda kaya Forest of coastal Kenya and biodiversity conservation”, <<http://www.sacredland.org/kaya-Forests/>>, (Consulta: 30/10/2012).

GOLDBERG, Itzhak; “On the road again”, en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHÂTEAU, Dominique (Ed.), *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Ed. Laertes, 2006, pp. 131-136.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

GOTTLOB Schelle, *El arte de pasear*, (1802), (Edición de Federico López Silvestre y Tr. Isabel Hernández), Madrid, Díaz & Pons, 2013.

GRAS BALAGUER, Menene, *Oriente y Occidente en la India de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Casa Asia, 2004.

GRASSI, Ernesto, *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Barcelona, Ed. Antrophos, 1999.

GRAVES, Robert; PATAYI, Raphael, *Los mitos hebreos* (Tr. Javier Sánchez García-Gutiérrez), Madrid, Alianza Editorial, 2000.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (Com.); *Giuliano Mauri*, (Fundación César Manrique, exposición 16 junio- 18 septiembre 2005), Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005.

GÓMEZ MENDOZA, Josefina, "Paisajes Forestales e Ingeniería de Montes", en VV. AA., *Paisaje y ordenación del territorio*, Sevilla, Junta de Andalucía/Fundación Duques de Soria, 2002, pp. 237-254.

GÓMEZ RINCÓN, Antonio, "Echarse al bosque: realidad y discurso de forajidos en la Forestas de la Europa preindustrial", en *Los lugares de la Historia*, Salamanca, Asociación de Jóvenes Historiadores, 2013, pp. 1331-1351,
<<http://www.ajhis.es/publicaciones-ajhis/vol-3-los-lugares-de-la-historia>

GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel; *Historia y medio ambiente*, Madrid, Eudema, Ed. Universidad Complutense, 1993.

GOODING, Mel y FURLONG, William, *Song of the Earth: European artist and the landscape*, London, Thames & Hudson, 2002.

GRAND-CARTERET, John, *La montagne à travers les âges: rôle joué par elle: façon dont elle a été vue*, Grenoble/Moutiers, Librairie Dauphinoise/Librairie Saboyarde, 1903.

GRACQ, Julien, *Leyendo escribiendo*, (Tr. Cecilia Yepes Martín-Lunas), Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2005.

GRANDE, John K., *Diálogos Arte-Naturaleza*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005.

GRENIER, Catherine, *Giuseppe Penone*, (Exposición, Centre Pompidou, Paris 21 abril-23 agosto 2004 ; Caixaforum, Barcelona 1 octubre 2004 – 16 enero 2005), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

GRENIER, Catherine, *Giuseppe Penone*, (ouvrage accompagnant l'exposition présentée au Centre Pompidou 21 avril-23 août 2004), Editions du Centre Pompidou, Paris, 2004.

GUYAU, Jean-Marie, *Los problemas de la experiencia estética contemporánea* (1884), (Tr. José Navarro de Palencia), Madrid, Daniel Jorro Editor, 1920.

HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva* (1950), (Tr. Inés Sancho-Arroyo), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HARRISON, Robert P., *Jardins. Réflexions sur la condition humaine* (Tr. Florence Naugrette), Paris, Éditions Le Pommier, 2007.

HARRISON, Robert P., *Forests. The shadow of civilization*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

HASKELL, David G., *En un metro de bosque. Un año observando la naturaleza*, (Tr. Guillem Usandizaga), Madrid, Ed. Turner, 2014.

HAY, John (1969), *In defense of nature*, Iowa, University of Iowa Press, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque* (1950), (Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

HEIDEGGER, Martin, *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2003.

HEYDEN, Doris, "El árbol en el mito y el símbolo", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, nº 23, México, Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1993, pp. 201-219.

<<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn23/414.pdf>>

HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, (Tr. Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez), Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 83.

HIGOUNET, Charles, "Les forêts de l'Europe occidentale du V^e au XI^e siècle", en *Agriculture e mondo rurale in Occidente nell'alto Medioevo, XIII Settimana di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, 1965, Spoleto, 1966, pp. 343-398.

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, (Tr. Hugo Mariani), Barcelona, Ed. Destino, 2001.

HOGARTH, William, *Análisis de la belleza*, Madrid, Visor, 1997.

HOFMANN, Werner (Dir.), *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado de Madrid con motivo del programa "Madrid Capital de Europa 1992"), Madrid, Museo del Prado, 1992.

HOLT, Nancy, *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979.

HOMERO, *Ilíada*, (Tr. Emilio Crespo Güemes), Madrid, Ed. Gredos, 1991.

HOMERO, *Odisea*, (Tr. José Manuel Pabón), Madrid, Ed. Gredos, 1998.

HUGES, Robert, *El impacto de lo nuevo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.

JACKSON, John B., *The necessity for ruins. And other topics*, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1980.

JACKSON, John B., *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

JAEGGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, (1934-1947), México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

JUARISTI, Jon, *El bosque originario*, Madrid, Taurus, 2000.

JUNG, Carl Gustav, *Dinámica de lo inconsciente*, Madrid, Ed. Trotta, 2004.

JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Ed. Trotta, 2002.

JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.

JUNG, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Editorial Paidós, 1982.

JÜNGER, Ernst, *La emboscadura* (1951), (Tr. Andrés Sánchez Pascual), Barcelona, Tusquets Editores, 2002.

KALAORA, Bernard, *Le Musée Vert. Radiographie du loisir en forêt*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.

KANT, Immanuel, *Observación acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, (Tr. Luis Jiménez Moreno), Madrid, Alianza Editorial, 1990.

KAUFMANN, Lynn Frier, *The Noble Savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

KENT, Conrad; PRINDLE, Dennis, *Hacia la Arquitectura de un Paraíso. Park Güell*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1992.

KEPES, Gyorgy (Coor.), *El arte del ambiente*, Buenos Aires, Ed. Leru, 1978.

KESSLER, Mathieu, *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books, 2000.

KIERKEGAARD, Sören, *La repetición* (1843), Madrid, Alianza Editorial, 2009.

KNIGHT, John, "Cuando los árboles se vuelven salvajes. La desocialización de los bosques de las montañas japonesas", en DESCOLA, Philippe; PÁLSSON, Gísli; *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, Siglo XXI, México, 2001, pp. 255 -275.

KÖHLER, Erich, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, (Tr. Blanca Garí), Barcelona, Ed. Sirmio, 1990.

KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985. (El artículo se publicó por primera vez en *October* 8, primavera, 1979).

KRETZULESCO-QUARANTA, Emmanuela, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, (Tr. Miguel Mingarro), Madrid, Ed. Siruela, 1996.

KUNDERA, Milan, *La inmortalidad* (Tr. Fernando de Valenzuela), Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

KUNDERA, Milan, *Un encuentro* (Tr. Beatriz de Moura), Barcelona, Editorial Tusquets, 2009.

LACÁN, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964*, (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Buenos Aires, Paidós, 2010.

LAO ZI, *El libro del Tao*, (Tr., prólogo y notas Juan Ignacio Preciado), Madrid, Alfaguara, 1978.

LARA PEINADO, Federico, *Leyendas de la antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*, Madrid, Temas de hoy, 2002.

LARRÈRE, Raphael, LIZET, Bernadette, BELAN-DARQUÉ, Martine (Coor.), *Historire des parcs nationaux. Comment prendre soin de la nature?*, Paris, Éditions Quae, 2009.

LASÉN DÍAZ, Amparo, “Ritmos sociales y arritmia de la modernidad”, en *Política y Sociedad*, nº 25, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 199, pp. 185-203.

LASO, María Pilar; BAUER, Erich, “La propiedad Forestal en España”, en *Revista de Estudios Agrosociales*, nº 49, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 1964, pp. 7-53.

<http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/Revistas/pdf_reas%2Fr049_01.pdf>

(Consulta: 21/10/2013).

LE BOT, Jean-Michel, "Contribution à l'histoire d'un lieu commun: l'attribution à Chateaubriand de la phrase «les forêts précèdent les peuples, les deserts les suivent»", en *Socio-Logos* (Revue publiée par l'association française de Sociologie), nº 7, 2012, <<http://socio-logos.revues.org/2634>>

(Consulta: 13/07/2014).

LE BRETON, David, *Elogio del caminar* (2000), Madrid, Siruela, 2015.

LE BRETON, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Ed. Nueva Visión, Buenos aires, 2007.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1985.

LEROY-GOURHAN, André, *Le geste e la parole. II La memoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1969.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas 1. Lo crudo lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2006.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John, "The Desmaterialization of Art", en *Art International*, 12, febrero, nº 2, 1968, pp. 31-33.

LIPPARD, Lucy; *Overlay: Contemporary art and the art of the prehistory*, New York, The New York Press, 1995.

LOIS GONZÁLEZ, Rubén C.; LÓPEZ SILVESTRE, Federico; PAZOS Otón, Miguel, "Dal bosco reale al paesaggio immaginato. Differenze tra realtà territoriale e immaginario sociale nella

Galizia contemporánea”, en COPETA, Clara (Dir.), *Cartografie. Imagini. Metafore*, Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2009, pp. 115-130.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “El árbol cósmico en Mesoamérica”, en *Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*, vol. 5, 1997, pp. 85-98.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELAS, M^a Paz, “Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática”, en *Norba. Revista de Arte*, vol. XXVI, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2006, p. 63-77.

LÓPEZ -RÍOS, Santiago, “El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento. Leyenda oral, iconográfica y literaria, en *Cuadernos del CEMYR*, nº 14, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de la Laguna, 2006, pp. 233-250.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del s. XV” in *Natur et Paysages. Lémergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, école National des Chartes/Librairie Droz, 2006, pp. 11-28.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, “Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval (ma. Mercedes Rodríguez Temperley), en *Incipit* nº 23, Buenos Aires, 2003, pp. 202-206.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, “Los desafíos del caballero salvaje: notas para un estudio de un juglar en la literatura penínsulas de la Edad Media”, en *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 43, nº1, México, 1995, pp. 145-160.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, “El concepto de «salvaje» en la Edad Media española: algunas consideraciones, en *Dicenda: cuadernos de filología hispánica*, nº 12, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 145-156.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico, “¿El paisaje nace o se hace?”, en *Mètode: Anuario*, nº 2009, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, pp. 97-103.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico, “Pensar la historia del paisaje”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje e historia*, Abada Editores, Madrid, 2009, pp. 9-52.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.), *Paseantes, viaxeiros e paixaxes*, (Xornadas Santiago de Compostela, 16-19 de outubro 2007, Dir: María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

LOPEZ SILVESTRE, Federico, “Dó país á paisaxe. Os desfases entre realidade física e imaxinario social na Galizia do século XXI”, en VV. AA., *Territorio, paisaxe e identidade* (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007), Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 15- 20.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico, “¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón”, en *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (Ed. Toni Luna e Isabel Valverde), Barcelona, Observatorio del paisaje de Cataluña/Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp. 89-102.

LUCANO, *Farsalia de la Guerra Civil*, México, Universidad Autónoma de México, 2004.

LLINARES, Joan B., “Edward W. Said y la reflexión sobre Europa, en *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, nº 6, pp. 37-63.

MADERUELO, Javier, *La construcción del paisaje contemporáneo*, Huesca, CDAN, 2008.

MADERUELO, Javier, “Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada Editores, 2007, 57- 82.

MADERUELO, Javier; *Medio siglo de Arte. Últimas tendencia 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006.

MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005.

MADERUELO, Javier, "Paisaje y villa en la Toscana", en *Revista d'art*, nº2, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002, pp. 59-74.

MADERUELO, Javier, "El paisaje como arte", en *La intervención en el paisaje: claves para un debate*, Universidad de Girona, Girona, 2000, pp. 99-112.

MADERUELO, Javier (Com.), *Miguel Ángel Blanco*, Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998.

MADERUELO, Javier, "Habitar el jardín", por Javier Maderuelo, en MADERUELO, Javier (Dir.), *El jardín como arte* (actas del curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1997, pp. 89-109.

MADERUELO, Javier, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.

MADERUELO, Javier, "El fructífero camino de la deshumanización de la escultura", en MOLINERO, José Luis, *¿Deshumanización del arte?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pp. 111-126.

MADERUELO, Javier, "Earthworks-Land Art: Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Arte y Naturaleza*, (Actas del curso 4-8 septiembre, 1995), Huesca, Diputación de Huesca, 1995, 97-106.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Ed. Mondadori, 1990.

MANZINI, Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992.

MAQUEDA CUENCA, Ana Esther, *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra la Biblioteca del bosque de Miguel Ángel Blanco*, (dir: D. Kosme de Barañano Letamendia; codir: Dña. Pilar Escanero de Miguel y D. Antonio Miguel Nogués Pedregal), Elche, Universidad Miguel Hernández (Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Ciencias Sociales y Humanas), 2014,

<<http://es.calameo.com/read/001897015479c7878ee45>>

(Consulta: 18/08/2015).

MARCHÁN FIZ, Simón, “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y pensamiento*, CDAN, Fundación Beulas, Madrid, Abada Ed., 2006, pp. 11-53.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»* (1972), Madrid, Ediciones Akal, 1988.

MARI, Alberto; KINDL, Ulrike, *Il bosco. Miti. Leyende e fiabe*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.

MARTÍN GARZO, Gustavo, *La puerta en el bosque. Notas alrededor de Paisaje sentimental, 1915 de Serge Charchoune*, Madrid, Fundación cultural Maphre Vida, 2004.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos, “Las Islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 9, 1999, pp. 243-279.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*, Madrid, Ed. Desnivel, 2002.

MARX, Leo, *The machine in the garden. Tecnology and the Pastoral Ideal en America* (1964), Oxford, Oxford University Press, 1967.

MATOS ROMERO, Gregoria, *Intervenciones artísticas en “Espacios naturales”. España (1970-2006)*, (Tesis inédita). (Dir. Tonia Raquejo Grado), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

< <http://eprints.ucm.es/8132/1/T30331.pdf>>

MAURI, Giuliano *Casa dell'uomo raccoglitore* 1981,

<<http://www.giulianomauri.com/test/casa-delluomo-raccoglitore/>>

(Consulta: 14/07/2015).

MAZA ZORRILLA, Elena, “La Gran Guerra (1914-18)”, en PAREDES, Javier (Coor.), *Historia Universal Contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2004.

McGRATH, Dorothy, *El arte del paisaje*, Atrium Internacional, México, 2002.

McNEUR, Lorna, “Central Park City”, en *AA Files*, nº 23, verano, 1992.

MENDOÇA, Nuno José de Noronha, *Para uma Poética da paisagem*, 2 vols., Évora, Universidade de Évora, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La duda de Cezanne* (1945), Madrid, Casimiro, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción* (1945), (Tr. Jem Cabanes), Barcelona, Ediciones Península, 2000.

MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu* (1960), Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997.

MERLO, M. & ROJAS, E., “Publics goods and externalities linked to mediterranean Forest: economic, nature and policy”, in *Journal of Land, Land Use Policy*, 17 (s.l.), 2000, pp. 197-208.

MICHELI, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1979), Madrid, Alianza Forma, 2004.

MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje* (2005), (Tr. Carmen Domínguez; Ed. Federico López Silvestre), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

MILANI, Raffaele, “Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad”, en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, CDAN/Fundación Beulas/ Abada Ed., 2006, pp. 55-82.

MINISTERIO DE AGRICULTURA, ALIMENTACIÓN Y MEDIO AMBIENTE, *Política Forestal en España*,

<<http://www.magrama.gob.es/es/biodiversidad/temas/politica-Forestal/politica-Forestal-en-espana/index.aspx>>
(Consulta: 13/10/2013).

MITCHELL, W. J. T., "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", en MITCHELL, W. J. T., MITCHELL, W. J. T., *Landscape and power*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 261-290.

MONMOUTH, Geoffrey de, *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1994.

MOÑIVAS MAYOR, Esther, *Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material*, (Bajo la dirección de los doctores: Dña. María del Carmen Bernárdez Sanchís y D. Luis Jaime Brihuega Sierra), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

MORGAN, Robert C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Ed. Akal, 2003.

MORIN, Edgar, "Por un pensamiento ecologizado", en THEYS, Jacques y KALAORA, Bernard (compiladores); *La tierra ultrajada: los expertos son formales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 48-57.

MORIN, Edgar, *El método I. La naturaleza de la Naturaleza* (1977), (Tr. Ana Sánchez en colaboración con Dora Sánchez García), Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

MOSBACH, Catherine, "Pasajes: Á l'endroit- Á l'envers", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 327-342.

MUMFORD, Lewis, *Historia de las utopías*, (Tr. Diego Luís San Román), Logroño, Ed. Pepitas de calabaza, 2013.

MUNARI, Bruno, *El arte como oficio*; Barcelona, Ed. Labor, 1968.

NASR, Seyyed Hossein, *Hombre y naturaleza. La crisis espiritual del hombre moderno* (1968), Buenos Aires, Ed. Kier, 1982.

NEUBERGER, Hans, "Climate in art", en *Weather*, nº 25, 1970, pp. 46-56, (Publicado por primera vez *on line* 30 abril 2012),

<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.14778696.1970.tb03232.x/abstract.>>

NEVES, Maria João, "Sobre la metáfora operante de los «claros del bosque» en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano, en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº 13, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2012, pp. 40- 49,

< <http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/268642/356230>>

(Consulta: 23/07/2015).

NIETO BEDOYA, Marta, "La lectura oculta del jardín paisajista" en AÑÓN FELIU, Carmen (Dir.), *El lenguaje oculto del jardín*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 121-142.

NIETZSCHE, F. W., *El viajero y su sombra* (Tr. Carlos Vergara), Madrid, Ed. Edaf, 2006.

NOGUÉ, Joan, (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

NOGUÉ JOAN, "La emergencia de territorios sin discurso y de paisajes sin imaginario", en VV. AA., *Territorio, paisaxe e identidade* (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007), Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 21-25.

NOVO VILLAYERDE, María, "El diálogo Ciencia/Arte: Una vía integradora para abordar la crisis ambiental global", en RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José María (Ed.), *Arte y Naturaleza*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, pp. 17-38.

OBSERVATORIO FORESTAL, *Tercera Conferencia Ministerial sobre Protección de Bosques en Europa*, Lisboa, 2-4 junio de 1998.

<http://www.observatorioForestal.es/archivos_estaticos/DECLARACION_TERCERA_CONFERENCIA_ESP.pdf> (Consulta: 18/11/2013).

OBSERVATORIO FORESTAL, *Cuarta Conferencia Ministerial sobre Protección de Bosques en Europa*, Viena, 28-30 de abril de 2003.

<http://www.observatorioForestal.es/archivos_estaticos/DECLARACION_CUARTA_CONFERENCIA_ESP.pdf> (Consulta: 18/11/2013).

O'DOHERTHY, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Tr. Lena Peñate Spicer), Murcia, CENDEAC, 2011.

OÉ, Kenzaburo, *M/T y la historia de la maravillas del bosque* (1986), (Tr. Ricardo Ogata), Barcelona Seix Barral, 2009.

OLSON, Roberta J. M., "Los árboles de Durand como centinelas espirituales de la Naturaleza", en VVAA, *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796- 1886)*, (Exposición Fundación Juan March 1 octubre 2010- 9 enero 2011), Madrid, Fundación Juan March, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), (Ed. Julián Marías), Madrid, Ed. Cátedra, 2007.

ORTIZ-Osés, Andrés, *C. G. Jung. Arquetipos y sentido*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.

OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Phaidon Press, (s.l.), 2006.

OVIDIO, *Metamorfosis*, (Tr. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín), Madrid, Alianza Ed., 2002.

PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa* (2009). *Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.

PANOFSKY, Erwin, "La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo", en *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 45- 92.

PARAVINICI BAGLIANI, Agostino; VAN DEN ABEELE, Baudouin (Coor.), *La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, Turnhout (Belgium), Simmel/Edizioni del Galuzzo, 2000.

PARDO, José Luis, "A cualquier cosa llaman arte", en CASTRO, Ignacio (Dir.), *Informes sobre el estado del lugar*, (Ciclo de conferencias, enero 1998, Gijón), Gijón, Caja de Asturias, 1998, pp. 167-194.

PARREÑO, José María (com.); *Frágil*, (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, exposición 15 octubre 2008 – 11 enero 2009), Segovia, Museo Contemporáneo Esteban Vicente, 2008.

PARREÑO, José María; FISKE, Tina; GOLDSWORTHY, Andy, *En las entrañas del árbol* (Exposición 2 octubre 2007- 21 enero 2008, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid), Madrid, Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 2007.

PARREÑO, José María (Com.), *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*, (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia del 19 sep. Al 10 de dic. de 2006), Segovia, Museo Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.

PARREÑO, José María, *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza (1968-2006)*, (Exposición Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 19 septiembre – 10 diciembre 2006), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.

PARREÑO, José María (Com.), *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera*, (catálogo de la exposición 14 de marzo-28 de mayo Sala de las Alhajas, Madrid, 31 de mayo-17 de septiembre de 2000 Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia), Madrid, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente/Fundación Caja Madrid, 2000.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* (Tr. Antonio Tovar), Barcelona, Ediciones Orbis, 1986.

PEARCE, Fred, *La última generación*, Benasque (Huesca), Ed. Barrabes, 2007.

PENELAS, Seve (Com.), *Huellas en la naturaleza. Nils Udo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005.

PEREJAUME, *La obra y el miedo*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.

PEREJAUME, *Escondarse*, (textos de Xavier Antich, Perejaume y Carlos Rosales), Logroño, Edita Gobierno de la Rioja, 2005.

PEREJAUME, *Ludwig Jujol. ¿Qué es el collage sino acercar soledades? Lluís II de Baviera. Joseph María Jujol*, Barcelona, Ed. Originales, 2005.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor; “Paisajes del habitar contemporáneo”, en *La intervención en el paisaje: claves para un debate*, Universidad de Girona, Girona, 2000, pp. 89-97.

PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio, “La concepción simbólica de la materia”, en ORTIZ-OSSÉS, Andrés, *Metafísica del sentido*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, p. 137-207.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, en *Revista de Filología*, nº 5, 1989, pp. 141-164.

PERLIN, John, *Historia de los bosques: el significado de la madera en el desarrollo de la civilización*, Madrid, Gaia Proyecto 2050, 1999.

PERMANYER, Lluís y LEVICK, Melba, *Ateliers*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 2000.

PETRARCA, Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux: 26 de abril de 1336*, (textos de Javier González de Durana y Javier Maderuelo), Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, 2002.

PHIEHLER, Paul, *The visionary landscape*, London, Edward Arnold, 1971, p. 75.

Poema de Gilgamesh, (Ed. Federico Lara Peinado), Madrid, Editora Nacional, 1983.

POINSOT, Jean-Marc, “Escultura-Naturaleza”, en VV. AA., *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, MACBA, 2000, pp. 17-35.

POMARÈDE, Vincent; WALLENS, Gérard de (Com.), *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, (catálogo de la exposición, Lyon, Musée des Beaux-Arts 22 ju.- 9 sep. 2002), Paris, Musée Beaux-Arts, 2002.

POSADA KUBISA, Teresa, *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado*, (catálogo de la exposición celebrado en el Centro del Carmen de Valencia, sep.- nov. 2012; Lonja de Zaragoza, dic. 2012- feb. 2013) y Museo de Bellas Artes de Sevilla, mar.- jul. 2013), Madrid, Armero Ediciones/Museo del Prado, 2012.

POTTS, Richard, "Environmental Hypotheses of Hominin Evolution, en *Yearbook of Physical anthropology* 4193-136 (1998),
<<http://www.iub.edu/~origins/X-PDF/Potts98.pdf>> (Consulta: 22/10/2012).

PRIETO, Eric, *Literature, geography, and the postmodern poetics of place*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987.

RABELAIS, François, *Gargantúa*, (Tr. Juan Barja), Madrid, Ed. Akal, 2007.

RAQUEJO, Tonia, "La ficción en la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra", en RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José María (Ed.), *Arte y Naturaleza*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, pp. 57-92.

RAQUEJO, Tonia, "Imágenes del lugar. Leyendas del no-lugar", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Arte público* (actas), Huesca, Diputación de Huesca, 2000, pp. 165-187.

RAQUEJO, Tonia, "Paisaje y memoria: imágenes de la tierra en el Land Art", en *Visiones del Paisaje* (actas del congreso, Córdoba, Priego de Córdoba, noviembre 1997), Universidad de Córdoba, 1999, pp. 85-97.

RAQUEJO GRADO, Tonia, *Land Art*, Madrid, Ed. Nerea, 1998.

RECLUS, Élisée, *Historia de una montaña* (1880), (Tr. María Tabuyo y Agustín López), Palma de Mallorca, El barquero, 2008.

REMÓN MENÉNDEZ, Juan, *Parque del Oeste*, Madrid, El Avapiés, 1994.

RIEDELSEIMER, Thomas, *Rivers and tides. Working with time/Andy Goldsworthy*, New video, New York, 2004, (recurso audiovisual).

RODRÍGUEZ, Delfín, "Fragmentos de un viaje por la pintura francesa de la modernidad", en *Figuras de la Francia Moderna. De Ingres a Toulouse-Lautrec. Del Petit Palais de Paris*, (catálogo de la exposición, 1 oct. 2004- 16 en. 2005, Fundación Juan Marx, Madrid), Madrid, Fundación Juan March, 2004.

ROBINSON, Peter J., "Ice and snow in paintings of Little Ice Age winters", en *Weather*, nº 60, febrero 2005, pp. 37-41, Wiley On line Library,
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1256/wea.164.03/pdf>>

RODRÍGUEZ VALLS, Francisco (Ed.) *La inteligencia en la naturaleza. Del relojero ciego al ajuste fino del universo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

ROGER, ALAIN; *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

ROGER, Alain, RUIZ, Dom, RUIZ, Jean-Paul, *Bréviaire de la verdolâtrie. Suivi de: Vertiges*, Saint- Aulaire, JP Ruiz, 2004,
< <http://horizonpaysage.org/modules/xfsection/article.php?articleid=3>>

ROMAN ALISTE, Sergio, *Dimensiones artísticas de la pedagogía en Śāntiniketan: Un proyecto internacional en el medio rural bengalí (1901-1951)*, (Tesis inédita), (Dir. Dra. Dña Eva Fernández del Campo Barbadillo), UCM, 2015.

ROSENBLUM, Robert, "The Abstract Sublime", en *Art News*, vol. 50, nº 10, February 1961, pp. 38-58.

ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993.

ROSEMBUJ, Tulio, "Intangibles y recursos naturales", en *Hacia una nueva economía de los bosques* (Actas de la conferencia-debate, Barcelona, noviembre 2004), Barcelona, Consorci

Forestal de Catalunya/Fundació Territori i Paisatge de Caixa Catalunya/Generalitat de Catalunya, 2006, pp. 10-16.

ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (1969), (Tr. Ángel Abad), Barcelona, Ed. Kairós, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio* (1762), (Tr. Luis Auirre Prado), Madrid, Edaf, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos* (1755), (Tr. Antonio Pintor Ramos), Madrid, Tecnos, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las confesiones* (1770), (Tr. Mauro Armiño), Madrid, Alianza Editorial, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques; *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1778), (Tr. Mauro Armiño) Madrid, Alianza Editorial, 2008.

ROSSET, Clément, *La antinaturalidad. Elementos para una filosofía trágica* (versión de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Taurus Ediciones, 1974.

ROUPNEL, Gaston, *Histoire de la campagne française*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1932, pp. 110- 111,

<http://classiques.uqac.ca/classiques/roupnel_gaston/Histoire_campagne_fr/histoire_campagne_fr.pdf>

(Consulta: 17/12/2013).

RUIZ CAPELLÁN, Roberto, *Bosque e individuo. Negación, olvido y destierro de la sociedad en la epopeya y novel francesas del los siglos XII y XIII*, (Tesis doctoral), Universidad de Salamanca 1978.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia”, en OLMEDO, Alfredo; RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (Com.), *Cabañas para pensar* (Proyecto de OUTEIRO FERREÑO, Eduardo), Madrid, Maia Ediciones, 2015, pp. 9-34.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y Arte*, Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 53-76.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico", en MADERUELO, Javier (Ed.), *Medio siglo de Arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 67-87.

RUIZ PLEGUEZUELOS, Rafael, *La rebelión nace en el bosque. Una lectura ecocrítica de la narrativa de Alan Sillitoe* (Dir. Dra. Margarita Carretero González), Granda, Universidad de Granada, 2010. (La tesis ha sido posteriormente publicada por la Editorial Académica Española).

<<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/15446/1/19594586.pdf>>

SANNAZZARO, Jacopo, *Arcadia*, (Ed. Julio Martínez Mesanza), Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 160.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a del Carmen, "La villa renacentista (I)", en *Imafronte*, n^o 2, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 5-24.

SANTAMARÍA, Alberto, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

SANZ LAFUENTE, Gloria, "Naturaleza y ciencias Forestales en Alemania. Una aproximación a la historia de una tradición académica", en *Cuadernos de la Sociedad Española de Ciencias Forestales*, n^o 16, 2003.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2978135>>

SCHAMA, Simon, *Le paysage et mémoire*, (Tr. del inglés Josée Kamoun), Paris, Éditions du Seuil, 1999.

SCHAMA, Simon, *L'embarras de richesses. La cultura hollandaise au Siècle d'Or* (1987), (Tr. del inglés por Pierre-Emmanuel Dauzat), Francia, Ed. Gallimard, 1991.

SHELLE, Karl Gottlob, *L'Art de se promener*, Paris, Payot & Rivages, 1996.

SCHOENE, Dieter; NETTO, Maria, “¿Qué significa el Protocolo de Kioto para los bosques y la silvicultura?”, en *Depósitos de documentos de la FAO*,
<http://www.fao.org/docrep/009/a0413s/a0413s02.htm> (Consulta: 13/11/2013).

SENANCUR, Étienne Pivet de, *Obermann* (1804), Paris, Gallimard, 1984.

SENNETT, Richard, *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010.

SHAFTESBURY, III Conde de (Anthony Ashley Cooper), *Los moralistas* (1709), Barcelona, Ed. Internacionales Universitarias, 1977.

SICA, Paolo, *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*, vol. 1º, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981.

SILES, José María (pseudónimo: ALMIRA, J.L.), “E. M. Cioran. Los detalles mínimos y las pasiones desencadenadas”, en *El País Semanal*, nº 344, noviembre de 1983, pp. 11-13.

SIMMEL, Georg, *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013.

SIMONNET, Dominique, *El ecologismo*, Barcelona, Gedisa, 1980.

SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, (Ed. Jack Flam), Berkeley, California, University of California Press, 2nd Edition 1996.

<<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>

STAUFFER, Marianne, *Der Wald: Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zurich, Juris-Verlag, 1958.

STEWART COLLIS, John, *The triumph of the tree*, London, Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1950.

SWAMY, P.S.; KUMAR M.; SUNDARAPANDIAN, S. M., “Espiritualidad y ecología de los bosques sagrados en Tamil Nadu, India.”,

<<ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/005/y9882s/y9882s10.pdf>>

(Consulta: 13/10/2012).

SYRAD, Kay, *Chris Drury. Silent Spaces*, London, Thames & Hudson, 1998.

TAGORE, R., “La religión del bosque”, en PIECZYNSKA, E., *Tagore, educador*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925, pp. 143-163.

TAÏQUI, L.; SEVA, E.; ROMÁN, J.L.; R’HA, A., “Los bosquetes de los *khaloa* (morabitos) del Rif, Atlas Medio y región del Sus de Marruecos”, en *Ecosistemas*,
<<http://www.revistaecosistemas.net/index.php/ecosistemas/article/viewFile/142/139>>
(Consulta: 13/10/2012).

THEYS, Jacques y KALAORA, Bernard, “Cuando la ciencia inventa de nuevo el medio ambiente”, en THEYS, Jacques y KALAORA, Bernard (compiladores); *La tierra ultrajada: los expertos son formales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 9-35.

THOMAS, Keith, *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l’époque moderne (1500-1800)* (1983), (Tr. Catherine Malamoud), Paris, Gallimard, 1985.

THOREAU, Henry David, *Caminar* (1862), (Tr. Federico Romero) Madrid, Árdora, 2001.

THOREAU, Henry David, *Walden* (1854), (Ed. y Tr. Javier Alcoriza y Antonio Lastra), Madrid, Ed. Cátedra, 2008.

TIBERGHIE, Gilles A.; “El arte en los límites del paisaje”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *Paisaje y Arte*, Abada editores, Madrid, 2007, pp. 183-199.

TIBERGHIE, Gilles A., *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993.

TIECK, Ludwig, *Lo superfluo y otras historias*, (Tr. José M. Mínguez), Madrid, Alfaguara, 1987.

TITO ROJO, José, “El Paraíso es un jardín”, en *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Madrid, Abada Editores, 2001, pp. 70-85.

TOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher, *La vida secreta de las plantas*, (1974), México, Ed. Diana, 1994.

TORRE SAÍNZ, Ignacio de la, *La arqueología de los orígenes humanos en África*, Madrid, Ed. Akal, 2008.

TOSCO, Carlo; “El paisaje histórico: instrumentos y métodos de investigación”, en MADERUELO, Javier (Dir.); *Paisaje e historia*, Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 102-110.

TUAN, Yi-Fu, *Topofilia*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Melusina, 2007.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: the perspective of Experience* (1977), London, Edward Arnold, 1979.

VALERO, Vicente, *Días del bosque*, Madrid, Visor Libros, 2008.

VALÉRY, Paul, *Piezas sobre arte* (Tr. José Luis Arántegui), Madrid, Antonio Machado Libros (Colección *La balsa de la Medusa*), 2005.

VALLOTTON, Felix, “Arte y Guerra”, en *Revista digital de la bibliotecas de Vila-Real*, (El texto se publicó por primera vez en *Les écrits nouveaux*, dic., 1917), <<https://bibliotecavilareal.wordpress.com/los-textos-de-tesoros-digitales/vallotton-felix-arte-y-guerra/>>

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

VERA BOTÍ, Alfredo; SÁNCHEZ -ROJAS, M^a del Carmen, “La villa renacentista (II)”, en *Imafronte*, n^o8-9, Murcia, Universidad de Murcia, 1992-1993, pp. 431-454.

VICO, Giambattista, *Ciencia Nueva*, (Tr. Rocío de la Villa Ardura), Madrid, Ed. Tecnos, 2006.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: el cazador negro* (1981), (Tr. Marco-Aurelio Galmarini), Barcelona, Ed. Península, 1983.

VILCHES, Amparo y GIL PÉREZ, Daniel, “El Antropoceno como oportunidad para reorientar el comportamiento humano y construir un futuro sostenible”, *Revista Electrónica de Enseñanza de la Ciencias*, Vol. 10, nº3, pp. 394-419.

<http://reec.uvigo.es/volumenes/volumen10/REEC_10_3_1.pdf>,

(Consulta: 01/10/2013).

VILLANI, Carla, “Il bosco del re: consuetudini de cacica negli *Annales Regni Francorum*”, en ANDREOLI, Bruno e MONTANARI, Massimo (Coor.), *Il bosco nel medioevo*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 61-67.

VIRGILIO, *Eneida*, (Tr. y notas Javier de Echave-Susaeta), Madrid, Editorial Gredos, 1992.

VV. AA. (Dir. Gifford Miller), “Abrupt onset of the Little Ice Age triggered by volcanism and sustained by sea-ice/ocean feedbacks”, en *Geophysical Research Letters*, vol. 39, (Publicado por primera vez *on line*: 31 Enero 2012). Wiley On line Library,

<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2011GL050168/pdf>>

VV. AA., *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. In memoriam Robert Rosenblum (1927-2006)*, (catálogo de la exposición organizada por la Fundación Juan March de Madrid del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008), Madrid, Fundación Juan March, 2007.

VV. AA., “La construcción del paisaje forestal en los Pirineos orientales, del Neolítico a nuestros días. Un modelo cronológico del bosque a largo plazo”, en SEBASTIÁN AMARILLA, José Antonio y URIARTE AYO; *Historia y economía del bosque en la Europa del Sur (siglos XVIII-XX)*, Rafael, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2003. pp. 15- 34.

VVAA; *Arte y Naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo*, Madrid, Ed. Fundación NMAC, 2001.

VVAA; *Los tiempos de un lugar: Robert Smithson, Stan Brakhage, Chris Welsby ...* , (Exposición CDAN Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca 23 enero - 29 marzo 2009) Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca, 2008.

VV. AA., *Ligneas*, Milano, Ed. Mazzotta, 2000, p. 44.

WALSER, Robert, *Los cuadernos de Fritz Kocher* (1904), (Tr. Violeta Pérez y Eduardo Gil Bera), Valencia, Ed. Pretextos, 2007.

WALSER, Robert, *El paseo*, (1917), (Tr. Carlos Fortea), Madrid, Ed. Siruela, 2012.

WATTS, Alan, *El camino del Tao*, (1958), Barcelona, Ed. Kairós, 1979.

WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira* (1889), (Tr. María Luisa Balseiro) Madrid, Siruela, 2003.

WILLIAMS, Michael, *Deforesting the earth: from prehistory to global crisis: an abridgment*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2006.

WILSON, Frank R., *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana* (1998), Barcelona, Tusquets Editores, 2002.

WINTERS, R., *The forest and the man*, New York, Vantage Press, 1974.

WOLLHEIM, Bruno, *David Hockney: A bigger picture*, Edited by Christopher Swayne, a Coluga Pictures Production, 2009 (recurso audiovisual).

WOOD, Christopher, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London, Reaktion Books, 1993.

WORDSWORTH, William, *Poetical words*, vol. III, (Edited from the manuscripts with textual and critical notes by E. de Selincourt and Helen Darbishire), Oxford, Oxford University Press, 1968.

WORDSWORTH, William y COLERIDGE, Samuel Taylor, (Ed. bilingüe y Tr. de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa), Madrid, Cátedra, 1990.

ZUMTHOR, Paul; *La medida del mundo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

ZAMBRANO, María, *Claros del bosque* (1977), (Ed. Mercedes Gómez Blesa), Madrid, Cátedra, 2011.

ZIMMER, Heinrich, *Ir re e il cadavere. Storia della vittoria dell' anima sull male*, Milán, Adelphi, 1983.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.- *Fresno Yggdrasil*, Manuscrito islandés AM 738 4to., (1680), Reikiavik, Árni Magnússon Institute,

<https://trigramaton.wordpress.com/2011/03/14/mitologia-nordica-yggdrasil/>

Fig. 2.- *Árbol de la vida*. Relieve de la habitación del trono de Ashurnasirpal II, Arte Neo-Asirio, 870-860, a. C., British Museum, Londres.

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/s/stone_throne_room_relief.aspx

Fig. 3.- *Ask y Embla*, Robert Engels (1919).

<http://norse-mythology.org/gods-and-creatures/others/ask-and-embla/>

Fig. 4.- *Mixtecos naciendo del Árbol Apoala*, Códice Vindobonensis, s. XVI (Procedencia: Santiago Apolala, Oxaca, México), Biblioteca Nacional de Austria.

<http://www.pueblosantiguos.com/2013/02/apoala.html>

Fig. 5.- Anselm Kiefer, *Humbaba* (2009), (técnica mixta: fotografía, plomo, oleo cenizas camisa, marco de metal vidrio), 382x576x35.

<http://biblioklept.org/>

Fig. 6.- Thomas Cole, *Expulsión del Edén* (1828), óleo sobre lienzo, 101x138 cm., Boston, Museum of Fine Arts.

https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Cole#/media/File:Thomas_Cole_-_Expulsion_from_the_Garden_of_Eden_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 7.- *Yakshini de la Torana Norte de la Stupa de Sanchi*, s. II a. C. Recinto de Sanchi, Bhopal, Madhya Pradesh.

Fig. 8.- Bosquescuela.

<http://reevo.org/columna/la-vida-en-las-escuelas-del-bosque/>

Fig.9.- Bosque sagrado con monolitos en Mawphalang.

https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_grove#/media/File:Ancient_monoliths_in_Mawphlang_sacred_grove.jpg

Fig. 10.- *Ciclo dei mesi* (s. XV), pintura mural, Torre dell' Aquila del Palacio Buonconsiglio, Trento (mes de mayo).

<http://www.novarmonia.it/2013/05/maggio-ciclo-dei-mesi-torre-dellaquila-nel-castello-del-buonconsiglio-di-trento/>

Fig. 11. *Ciclo dei mesi* (s. XV), pintura mural, Torre dell' Aquila del Palacio Buonconsiglio, Trento (mes de diciembre).

<https://hesperetusa.wordpress.com/2013/12/31/bosque/>

Fig. 12.- Hermanos Limborg, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, (ca.1412-1416), Manuscrito iluminado, temple sobre vitela, Museo Condé, Chantilly, Francia. (mes de diciembre).

https://en.wikipedia.org/wiki/Barth%C3%A9lemy_d'Eyck#/media/File:Labors_of_the_months_in_Tres_Riches_Heures_du_Duc_de_Berry_-_December.jpg

Fig. 13.- Hermanos Limborg, *Las muy ricas horas del duque de Berry* (ca.1412-1416), Manuscrito iluminado, temple sobre vitela, Museo Condé, Chantilly, Francia. (mes de mayo).

<http://www.novarmonia.it/2013/05/maggio-ciclo-dei-mesi-torre-dellaquila-nel-castello-del-buonconsiglio-di-trento/>

Fig. 14.- Paolo Ucello, *La caza en el bosque* (ca. 1470), temple sobre tabla, 65x165, Museo Ashmolean, Oxford.

<http://www.ashmolean.org/assets/images/Collections/Highlights/WAhuntintheforest.jpg>

Fig. 15.- *Escena de caza. Pinturas murales de la Sala de los Reyes del Palacio de la Alhambra*, Granada, siglo XV, temple sobre cuero.

<http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=41322>

Fig. 16.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Du blaireu et de toute sa nature*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 35v.

http://classes.bnf.fr/phebus/grands/c12_616.htm

Fig. 17.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Ci devise comment on doit en quête dans les hautes futaies*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 64.

http://classes.bnf.fr/phebus/grands/c35_616.htm

Fig. 18.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Ci devise comment on doit en quête dans les hautes futaies*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 64.

http://classes.bnf.fr/phebus/grands/c46_616.htm

Fig. 19.- *Livre de chasse de Gaston Phebus, Ci devise comment on doit aller laisser courre pour le cerf*, s. XV, BNF, Département des manuscrits Français, 616, folio 68.

http://classes.bnf.fr/phebus/grands/c39_616.htm

Fig. 20.- *Sant Johans mil dem guldin mund*, grabado en madera de *Leben der Heiligen*, , 1488. Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 28. 94. 18, folio cccxxv verso. BARTRA, Roger, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 523 (32).

Fig. 21.- *Baile de los Ardientes, Crónicas de Jean Froissat*, miniatura iluminada, (ca. 1470-1472), Manuscritos Harley, 4380Biblioteca Británica, Londres.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bal_des_Ardents.jpg

Fig. 22.- *Trapajones de la Vijanera*, Silió (Monedo), Cantabria.

<http://blogs.pjstar.com/eye/2013/01/09/spaniards-carry-on-ancient-tradition-of-vijanera-masquerade/>

Fig. 23 Hans Burgkmair (1473–1531), *La lucha en el bosque* (ca.1500-1503), lápiz y tinta negra sobre papel verjurado, National Gallery of Art, Washington.

<http://www.mystatesman.com/news/entertainment/arts-theater/austin360-arts-calendar-nov-29-dec-5/nb8jh/>

Fig. 24.- *Enyas el salvaje*, Pinturas murales de la Sala de los Reyes del Palacio de la Alhambra, Granada, siglo XV, temple sobre cuero.

<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/las-mujeres-de-la-sala-de-los-reyes/>

Fig. 25.- *Enyas el salvaje*, s. XIV, Biblioteca Nacional de Londres, Smithfiel Decretals, Royal 10E IV f. 77 smithfiels decretals, f. 72. Datos en la página.z

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=40431>

Fig. 26.- *Lancelot del lago, Morgana sorprende a los amantes en el Valle sin Retorno*, manuscrito copiado en Poitiers hacia 1480, BNF, Manuscrito 111, fol. 9.

http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_111_009.htm

Fig. 27.- Robert Campin, *Santa Bárbara* (1438), 101x47cm., óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado.

<http://arelarte.blogspot.com.es/2014/01/pequenas-grandes-obras-patinir-el.html>

Fig. 28.- Villa Medicea de Poggio a Caiano.

<http://www.travelux.com/Destinations/Details/EU/IT/12/Poggio>

Fig. 29.- Giusto Utens, *Villa de Seravezza* (1599-1602), (encargo de Fernando I de Medicis para la Villa de Artimino), Museo di Firenze comm'era.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serravezza_utens.jpg

Fig. 30.- Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (1483), (escena segunda), técnica mixta sobre tabla, 82x138 cm., Museo Nacional del Prado.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serravezza_utens.jpg

Fig.31.- Miguel Ángel Blanco, *Historias Naturales. Bosque petrificado*, del 19 de noviembre al 27 de abril de 2024, Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/historias-naturales/exposicion/bosque-petrificado/>

Fig. 32. Piero di Cosimo, *Escena de caza* (ca. 1495-1505), técnica mixta sobre tabla,

https://it.wikipedia.org/wiki/Caccia_primitiva#/media/File:Piero_di_cosimo,_scena_di_caccia_2.jpg

Fig. 33.- Piero di Cosimo, *Vuelta de la cacería* (ca. 1495-1505), técnica mixta sobre tabla, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Piero_di_cosimo%2C_ritorno_dalla_caccia.jpg

Fig. 34.- Piero di Cosimo, *Incendio en el bosque* (ca. 1505), técnica mixta sobre tabla, Ashmolean Museum, Oxford.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Piero_di_cosimo%2C_incendio_nella_foresta.jpg

Fig. 35.- Piero di Cosimo, *La muerte de Procris* (ca. 1490-1500), óleo sobre tabla, National Gallery de Londres.

[http://es.wahooart.com/@@/9H6AJF-Piero-Di-Cosimo-\(Piero-Di-Lorenzo\)-alegor%C3%ADa--la-muerte-de-%60procris%60](http://es.wahooart.com/@@/9H6AJF-Piero-Di-Cosimo-(Piero-Di-Lorenzo)-alegor%C3%ADa--la-muerte-de-%60procris%60)

Fig. 36.- Alberto Durero, *Tragicomedia salvaje o Hércules* (ca.1498), grabado, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington.

<http://www.adevaherranz.es/ARTE/UNIVERSAL/EDAD%20MODERNA/Paises/Alemania/Alemania%20Renacimiento/Art%20Grabado%20XV%20a%20XVI%20Durero%20Albert%20Los%20Celos.gif>

Fig. 37.- Albrecht Altdorfer, *La familia del satiro* (1507), óleo sobre tabla, 23x20,3, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemaldegalerie, Berlin.

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-347-test-2/deck/8644292>

Fig. 38.- Anónimo, Giovanni Bellini (atr.), *Orfeo encanta a los animales con su música*, (atr.), (ca. 1510-1515), óleo sobre lienzo transferido a tabla, 47x81, National Gallery, Washington.
[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=40503&apply=true&titolo=Bellini+Giovanni%0A%09%09%09%0A%09%09%09+\(Giambellino\)%0A%09%09%09%0A%09%09++++%2C+Orfeo+incanta+gli+animali+con+la+musica&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=40503&apply=true&titolo=Bellini+Giovanni%0A%09%09%09%0A%09%09%09+(Giambellino)%0A%09%09%09%0A%09%09++++%2C+Orfeo+incanta+gli+animali+con+la+musica&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2)

Fig. 39.- Albrecht Altdorfer, *San Jorge y el dragón* (1510), óleo sobre pergamino transferido a tabla, (28,2 x 22, 5), Alte Pinakothek, Munich, Alemania.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Albrecht_Altdorfer_045.jpg

Fig.40.- Pierre Cousteau, *Le pegme*, por Mace Bonhomme, 1560, p. 389

http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206_2659&numfiche=92&mode=1&index=389&ecran=0, (Consulta: 16 de marzo de 2015).

Fig. 41.- Paul Bril, *Paisaje con ninfas y sátiros* (1623), óleo sobre lienzo, 71x103 cm., Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.

http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

Fig. 42.- Jan Brueghel el Viejo, *Bosque con carretas atravesando un arroyo y jinetes* (ca. 1607), óleo sobre tabla, 47x80 cm.. Museo Nacional del Prado.

<https://arteapiedecalle.wordpress.com/2012/10/30/el-paisaje-nordico-en-el-prado-rubens-brueghel-y-lorena/>

Fig. 43.- Jan Brueghel el Joven y taller, *Bosque con una laguna* (ca. 1605-15), óleo sobre tabla, 21x 33 cm., Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/paisaje/oimg/0/>

Fig. 44.- Jan brueghel el Viejo, *La Abundancia y los cuatro elementos* (ca. 1615), óleo sobre tabla, 62 x 105 cm., Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/la-abundancia-y-los-cuatro-elementos/oimg/0/>

Fig. 45.- Jan Brueghel el Joven, *El Paraíso Terrenal* (ca. 1620), óleo sobre tabla, 59 x 41 cm., Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01410.jpg

Fig. 46 Caspar D. Friedrich, *El coracero en el bosque* (1814), óleo sobre lienzo, 43,8 x 34,5 cm., Colección privada.

<http://rominasantoni.blogspot.com.es/2011/02/cazador-que-vas-de-caza.html>

Fig. 47.- David Friedrich, *Nieves tempranas* (1828), óleo sobre lienzo, 43,8 x 35,5, Hamburgo, Kunsthalle, Alemania.

<http://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/early-snow>

Fig. 48.- Joseph Anton Koch, *La cascada de Schmadribach* (1821-1822), óleo sobre lienzo, 132 x 110 cm., Neue Pinakothek, Munich, Alemania.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Anton_Koch_-_The_Schmadribach_Falls_-_WGA12234.jpg

Fig. 49.- Thomas Cole, *Vista de lejos de las Cataratas del Niágara* (1830), óleo sobre lienzo, 47,9 x 60,6 cm., Art Institute of Chicago.

https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Cole#/media/File:Distant_View_of_Niagara_Falls_1830_Thomas_Cole.jpg

Fig. 50.- Frederic Edwin Church, *Pichincha* (1867), óleo sobre lienzo, 78,79 x 122, 4 cm., Philadelphia Museum of Art.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_Edwin_Church,_American_-_Pichincha_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 51.- Albert Bierstad, *The rocky mountains landers peak* (1863), óleo sobre lienzo, 187 x 307, Metropolitan Museum of Art.

<https://digitalcrowsnest.wordpress.com/2013/11/15/similarities-between-huckleberry-finn-and-the-rocky-mountains-landers-peak/>

Fig. 52.- Georges Innes, *The lawackana valley* (1856), óleo sobre lienzo, 86 x 127,5 cm., National Gallery of Washington.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lackawanna_Valley#/media/File:George_Inness_003.jpg

Fig. 53.- Paul Gauguin, *¿De dónde venimos ?¿Quiénes somos ?¿Dónde vamos ?* (1897), 139,1x 374,6, Museum of Fine Arts Boston.

https://en.wikipedia.org/wiki/Where_Do_We_Come_From%3F_What_Are_We%3F_Where_Are_We_Going%3F#/media/File:Paul_Gauguin_-_D%27ou_venons-nous.jpg

Fig. 54.- Paul Serusier, *El talisman* (1888), óleo sobre madera, 27 x 21,5, Musée d'Orsay, París.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serusier_-_the_talisman.JPG

Fig. 55.- Maurice Denis, *Las musas* (1893), óleo sobre lienzo, 168 x 135, Musée d'Orsay.

<https://maurycompson.wordpress.com/>

Fig. 56.- Puvis de Chavannes, *Le bois sacre* (1884), pintura mural (óleo sobre tela encolada), 460 x 1040 cm., Escalera del Museo de Bellas Artes de Lyon.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bois_Sacr%C3%A9_de_Pierre_Puvis_de_Chavannes_01.jpg

Fig. 57.- Toulouse Lautrec, *Le bois sacre* (1884), óleo sobre lienzo, 172 x 380, Princeton University Art Museum.

<http://www.pearlmancollection.org/artwork/sacred-grove>

Fig. 58.- Ernest Chérot (1814-1833), *Pintor en Fontainebleau*, Musée Millet, Barbizon.

<https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/7492601326>

Fig.59.- “Les peintres de paysage, dans la forêt de Fontainebleau, étude d’après nature par un marchand de parapluie et de parasols”, *L’Illustration*, dic.1855. POMARÈDE, Vincent; WALLENS, Gérard de (Com.), *L’école de Barbizon. Peindre en plein air avant l’impressionnisme*, (catálogo de la exposición, Lyon, Musée des Beaux-Arts 22 ju.- 9 sep. 2002), Paris, Musée Beaux-Arts, 2002.

Fig. 60.- Eugène Cuvelier, *Pres de Carrefour de l'Epine* (1860).

<https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2013/11/07/the-forest-of-fontainebleau/>

Fig. 61.- Paul Huet, *Fontainebleau près du nid de l'aigle* (1862), óleo sobre tela, 33 x 42.

<https://www.pinterest.com/pin/271904896227725494/>

Fig. 62.- Augustin Enfantin, *An Artist Painting in the Forest of Fontainebleau* (ca.1825),óleo sobre papel montado sobre lienzo, Colección privada.

<https://www.nga.gov/exhibitions/2008/fontainebleau/fontainebleu.shtm>

Fig. 63.- Théodore Claude Félix Caruelle d'Aligny, *Rocas en Fontainebleau* (ca. 1842), óleo sobre papel montado en lienzo,

<http://www.antiquesandfineart.com/articles/article.cfm?request=881>

Fig. 64.- Théodore Rousseau, *Glade of the Reine Blanche in the Fontainebleau Forest* (1860), óleo sobre lienzo, 82,6 x 145,4 cm. , Chrysler Museum of Art, Virginia.

http://www.wikiart.org/en/theodore-rousseau/not_detected_198925

Fig. 65.- Theodore Rousseau, *Robles de Apremont* (1850), óleo sobre lienzo, 64 x 100 cm., Museo del Louvre, París.

http://www.wikiart.org/en/theodore-rousseau/not_detected_198925#supersized-artistPaintings-198889

Fig. 66.- Joseph Nickolls, *Pope's Villa. Twickenham* (ca. 1755), óleo sobre lienzo, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

<http://news.yale.edu/2014/02/19/roubiliac-s-busts-alexander-pope-focus-fame-and-friendship-exhibition>

Fig. 67.- Anónimo, *The Leasowes*, grabado, (1748), Private Collection.

<https://heritagecalling.files.wordpress.com/2014/11/engraving-of-the-leasowes-1748-private-collection.jpg>

Fig. 68 Central Park.

http://www.huffingtonpost.es/2013/01/11/central-park-desde-el-aire_n_2455837.html

Fig. 69.- Paul Nash, *Spring in the trenches, Ridge Wood* (1917), 1918, oil on canvas, Collection of the Imperial War Museum, London.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_\(artist\)#/media/File:Spring_in_the_Trenches,_Ridge_Wood,_1917_\(1918\)_\(Art._IWM_ART_1154\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_(artist)#/media/File:Spring_in_the_Trenches,_Ridge_Wood,_1917_(1918)_(Art._IWM_ART_1154).jpg)

Fig. 70 .- Paul Nash, *The Menin Road* (1919), óleo sobre lienzo, Collection of the Imperial War Museum, London.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_\(artist\)#/media/File:Nash,_Paul_-_The_Menin_Road_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_(artist)#/media/File:Nash,_Paul_-_The_Menin_Road_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig. 71.- Paul Nash, *We Are Making a New World* (1918), óleo sobre lienzo, Collection of the Imperial War Museum, London

[https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_\(artist\)#/media/File:We_are_making_a_new_World_\(1918\)_\(Art._IWM_ART_1146\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_(artist)#/media/File:We_are_making_a_new_World_(1918)_(Art._IWM_ART_1146).jpg)

Fig. 72 Felix Vallotton, *Verdun* (1917), óleo sobre lienzo, 114 x 116, Musée de l'Armée, Paris.

<http://pictify.saatchigallery.com/634359/felix-vallotton-verdun>

Fig. 73.- Fernand Léger, *La ciudad* (1919), óleo sobre lienzo, 231,1 x 298,4, Philadelphia Museum of Art.

<http://www.lecurieuxdesarts.fr/2014/03/leger-1910-1930-la-vision-de-la-ville-contemporaine-la-visione-della-citta-contemporanea.html>

Fig. 74.- Constantin Brancusi, *La columna sin fin* (1938), Târgu-Jiu, Rumanía.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RO_GJ_Tg_Jiu_Endless_Column_park.jpg

Fig. 75 Campo expandido de la escultura.

<https://oscaraceves.wordpress.com/2014/05/07/la-universidad-adolfo-ibanez-de-penalolen-dentro-del-campo-expandido/>

Fig. 76.- Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (1970), Lago Salado Utah.

<https://goodmorninggloucester.wordpress.com/2013/08/05/spiral-jetty/>

Fig. 77.- Richard Long, *A line made by walking* (1967).

<http://imageobjecttext.com/tag/a-line-made-by-walking/>

Fig. 78.- Walter de Maria, *The lighting fiel* (1971-1977).

<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning>

Fig. 79.- Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* (1966-1983), Lanarkshire, Escocia.

<http://artyfactsblog.blogspot.com.es/2013/08/little-sparta.html>

Fig. 80.- Kurt Schwitters, *Merzbau* (1923), Hannover.

http://www.artribune.com/2013/03/gli-accumulatori/6_kurt-schwitters-merzbau-1923/

Fig. 81.- Claes Oldenburg, *Bedroom ensemble* (1963).

<http://automaticoroboticocodificado.masterproyectos.com/tag/claes-oldenburg/>

Fig. 82.- Carl Andre, *Primary Structures. Lever* (1963).

http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/teachers/plans/zoom_e.jsp?mkey=7910&img_type=WI

Fig.83.- Rober Smitson, *Gypsum. Non Site. Benton Ca* (1968).

<http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>

Fig. 84.- Gary Snyder en 2011.

<http://www.startribune.com/letter-of-the-day-april-22-the-poet/120420204/>

Fig. 85.- Ana Mendieta, *Tree of live* (1979).

<http://givemefreshtofu.tumblr.com/post/74269866075/tree-of-life-1979-ana-mendieta>

Fig. 86.- Michael Heizer, *Tumuli Effigy* (1983-1985).

<https://enviromentalart.wordpress.com/2013/04/23/michael-heizer-effigy-tumuli/>

Fig. 87.- Michael Heizer, *City*, (2014).

<https://unframed.lacma.org/2015/03/18/protect-michael-heizers-city>

Fig. 88.- Passaic Smithson, *Smithson on a sand box in Passaic in 1968*. (Photo by Nancy Holt)
<http://townhousesnewjersey.us/04/out-of-site-finding-robert-smithsons-new-jersey-townhousesnewjersey.html>

Fig. 89.- Louise Bourgeois, *Maman* (1999), Wanas Park.
<http://jamiesaysdream.blogspot.com.es/2012/01/emotions-become-sculptures.html>

Fig. 90.- Mary Sibande, *Let slip the dogs of war* (2015), Wanas Park.
<http://news.cision.com/se/wanas-konst/i/mary-sibande--let-slip-the-dogs-of-war--2015--wanas-konst--photo-mattias-givell,m9721>

Fig. 91.- Olafur Eliasson, *Pared de cuasi ladrillo*, 2003, (Fotografía propia).

Fig.92.- Sally Mattews, *Wild Boar Clearing* (1986-1989), Grizedale Forest Park, Cumbria, England.
<http://www.artonfile.com/detail.aspx?id=GBSP-24-03-01>

Fig. 93. François Lelong, *Il sole* (2008), Arte Sella, Malga Costa.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arte_sella.JPG

Fig. 94. Mikael Hansen, *Organic Highway* (1995), Tickon, Langeland, Dinamarca.
<https://www.flickr.com/photos/huneprut/6785659968>

Fig. 95.- Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Museo d'Arte Moderna di Bologna.
<http://atpdiary.com/arte-povera-mambo-castello-di-rivoli/>

Fig. 96.- Giuseppe Penone (1968), *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Garesio.
<http://www.terrestra.it/la-dignita-delle-piante/>

Fig. 97.- Andy Goldsworthy, *Pine tree bent released*, (abril 1976), Alwoodley, Grove Farm.
http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/ag_00022.jpg

Fig. 98. Foto Goldworthy, *Bracken trow*, (abril 1976), Alwoodley, Grove Farm.

http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/ag_00020.jpg

Fig. 99.- David Nash, *Ash Dome* (1995), dibujo.

<https://jamespcocks.wordpress.com/2013/10/07/01102013-land-art-exhibition-part-1/>

Fig. 100.- David Nash, *Ash Dome* (1977-), Caen-y-coed.

<https://jamespcocks.wordpress.com/2013/10/07/01102013-land-art-exhibition-part-1/>

Fig. 101 Lars Vilks, *Nimis* (1980), Ladonia, Kullaberg, Suecia.

<http://www.ladonia.org/nimis/>

Fig. 102.- Lars Vilks, *Arx* (1991), Ladonia, Kullaberg, Suecia.

http://www.ladonia.org/wp-content/uploads/2013/12/kullen_sevardheter_arx-2-e1388180149846.jpg

Fig. 103.- Giuseppe Penone, *Ripetere el bosco* (1969- 1997), Musée de Grenoble 2014.

<http://andycurlly.com/giuseppe-penone/>

Fig. 104.- Fernando Casás, *Árboles como arqueología* (2003), Ermita de la Corona, Piracés, Hoya de Huesca, Huesca.

<http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/fernando-casas/>

Fig. 105.- Alan Sonfist, *Time landscape*, (1965), Isla de Manhattan, Nueva York.

<http://www.alansonfist.com/>

Fig. 106.- Alan Sonfist, *Circles of time* (1986), Villa Celle, Toscana.

http://www.alansonfist.com/landscapes_circles_of_time.html

Fig. 107.- Giuliano Mauri, *Cattedrale vegetale* (2001), Arte Sella, Malga Costa, Italia.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ARTE_SELLA_-_la_cattedrale_vegetale_\(di_Giuliano_Mauri\)_2002_.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ARTE_SELLA_-_la_cattedrale_vegetale_(di_Giuliano_Mauri)_2002_.JPG)

Fig. 108.- hermann de vries, *sanctuarium* (1993), Stuttgart.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leibfriedscher_Garten,_090.jpg

Fig. 109.- hermann de vries, *sanctuarium* (1997), Münster.

<http://pop.ac/muenster003.html>

Fig. 110.- hermann de vries, *sanctuarium*, Münster (detalle).

https://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/97/vries/p_5.htm

Fig. 111.- Perejaume, *Ensayo de mimología forestal* (2005), Galería Joan Prats.

<http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/perejaume-borrel-guinart-assaig-de-mimologia-forestal.html>

Fig. 112.- Bruni/ Babarit, *Invernadero y cabaña* (2002), Arte Sella.

http://www.artesella.it/archivio_2002.html

Fig. 113.- Nils Udo, *Nido Clemson Clay* (2005), Carolina del Sur, EE. UU.

<http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/perejaume-borrel-guinart-assaig-de-mimologia-forestal.html>

Fig. 114.- Chris Drury, *Cloud Chamber for the Trees and Sky* (2003), North Carolina Museum of Art.

<http://artnc.org/works-of-art/cloud-chamber-trees-and-sky>

Fig. 115.- Chris Drury, *Cloud Chamber* (2003), (interior).

http://www.zegarkus.com/2008_05_01_archive.html

Fig. 116.- Giuliano Mauri, *Casa del Uomo raccoglitore* (1981), en Sant'Agostino en Bérghamo.

<http://www.giulianomauri.com/test/casa-delluomo-raccoglitore/>

Fig. 117.- Andy Goldsworthy, *Rivers and tides* (2004).

<https://audmolloy.wordpress.com/2014/05/22/river-and-tides-discussion/>

118. Bosque de castaños. Castañar de El Tiemblo (fotografía propia).

Fig. 119.- Alex Mclean, *Mixed hardwood forest in autumn upstate*, New York.

http://www.alexmaclean.com/books/designs-on-the-land/DOL_LS5528_26

Fig. 120.- Miguel Ángel Blanco, *Geogenia*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2004.

<http://www.fcmanrique.org/imageDetail.php?idImagen=599>

Fig. 121.- hermann de vries, *ambulo ergo sum* (2000), Roche-rousse, Haute-Provence.

http://www.wikiwand.com/nl/Herman_de_Vries

Fig. 122 Robert Walser muerto sobre la nieve, diciembre de 1956.

<http://elcaminanterobertwalser.blogspot.com.es/2012/04/robert-walser-muriendo-sobre-la-nieve.html>

Fig. 123.- Roger Rigorth, *Drago Arte Sella*, , 2013.

http://www.domusweb.it/it/notizie/2013/07/31/arte_sella_2013.html